Akademische Lesehalle
Heidelberg.

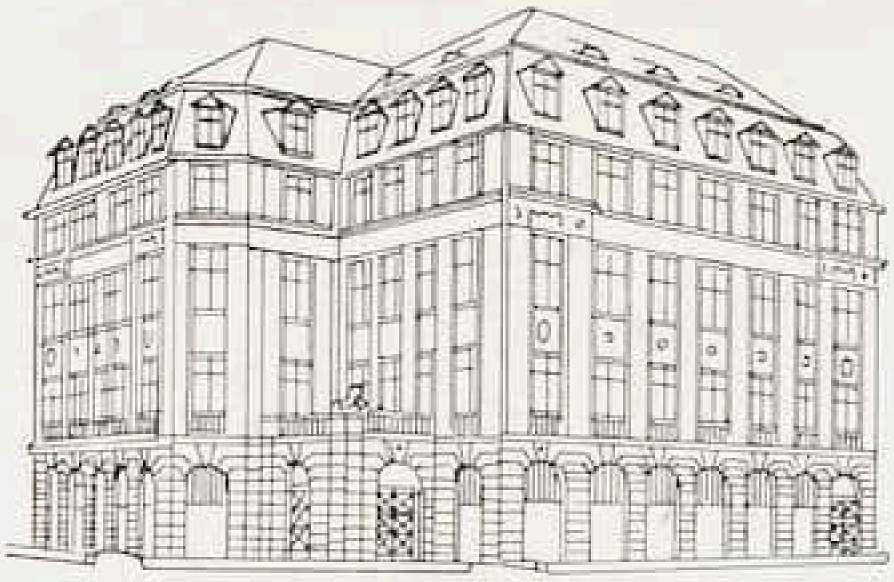
Der Cicerone

Halbmonatsschrift für Künstler Kunstfreunde und Sammler

Abraham Janssens, 1575—1652 / »Flora«
Aus dem Besitz der Kunsthandlung FRITZ GURLITT BERLIN
Zweiggeschäft Budapester Str. 7

1925

XVII. Jahrgang
Januar-Heft 1



FLATOW & PRIEMER

Ebenisten und Kunsthändler / Werkstätten für Innenarchitektur

BERLIN W10

Viktoriastr. 29

GLENK-WORCH

Antiquitäten
Spezialität: Alt-China
Ankauf / Verkauf

BERLIN / UNTER DEN LINDEN 31

ZENTRUM NR. 4629

DER · CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER, KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

XVII. JAHRGANG 1925

I. TEIL

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN / LEIPZIG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

C 4821-13

Inhalts-Verzeichnis

I. Moderne Kunst und 19. Jahrhundert

Seite

Basler, Adolphe, Lotiron . . . 1091
Biermann, Georg, Oswald Achenbach . . . 719
— Lovis Corinth . . . 3
— Anselm Feuerbachs „Paolo und Francesca" . . . 1021
— Feuerbachs Bildnis der Giacinta Neri . . . 291
Boll, Walter, Schwäbische Kunst des 19. Jahrhunderts . . . 855
Brattskoven, Otto, Der Bildhauer Joseph Thorak . . . 985
Curjel, Hans, Neue Baukunst am Rhein . . . 799
— Hundert Jahre rheinischer Malerei . . . 769
Dorner, Alexander, Erwerbungen neuerer Kunst im Museum der Provinz Hannover . . . 1157
Ehl, Heinrich, Der Hamburger Maler Thomas Herbst . . . 121
Fierens, Paul, Die junge Kunst in Belgien . . . 363
Gurlitt, Hildebrand, Walter Jacob . . . 847
Huebner, F. M., Neue Arbeiten von Kaspar Niehaus . . . 319
Kállai, Ernst, Aurel Bernáth . . . 1126
— Georg Muche . . . 584
Keim-Düsseldorf, H. W., Die moderne Kunst in der Düsseldorfer Jubiläumsausstellung 1925 811
Kosurik, Wladimir, Der Nazarener Josef Ritter von Hempel . . . 542
Zwei Leibl-Porträts. (B.) . . . 94
L'Hote, André, Georges Rouault . . . 132
de Marsalle, L., Über die plastischen Arbeiten von E. L. Kirchner . . . 695
Martinie, H., Charles Despiau . . . 1121
— Géricault . . . 115
— Junge Bildhauer in Paris . . . 78
— Puvis de Chavannes . . . 10
— Eugène Zak . . . 648
Pelka, Otto, Jais Nielsen. Ein dänischer Keramiker der Gegenwart . . . 950
Rave, Paul Ortwin, Aus den Jugendjahren Julius Hübners . . . 995
Roger-Marx, Claude, Dunoyer de Segonzac . . . 533
Roh, Franz, Zum Begriff der Laienkunst; Malereien eines Matrosen . . . 470
— Gegenständlichkeit (Grundsätzliches zur Wendung neuester Malerei) . . . 1113
Salmony, Alfred, Dix als Porträtist . . . 1045
von Schaukal, Richard, Anton Kolig . . . 304
Schmidt, Paul Ferd., Heinrich Campendonk . . . 498
Schürer, Oskar, Tschechische Landschaftsmalerei . . . 414
Thiis, Jens, Die Fresken von Per Krogh in der Seemannsschule zu Oslo . . . 242
Tietze, Hans, Die Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien . . . 22
Wolfradt, Willi, Von Delacroix bis Picasso . . . 250

Neue Künstler

Richard Herber. (Biermann) . . . 746
Paul Kleinschmidt. (J. Meier-Graefe) . . . 909
Bruno Paetsch. (O. Brattskoven) . . . 429
Fritz Skade. (W. Grohmann) . . . 97

II. Zur Geschichte der Kunst, des Kunstgewerbes und Sammelwesens in Europa

Binder, M. J., Eine Flachlandschaft von Philips de Koninck . . . 469
Cohen, Walter, Junge Kunst am Rhein . . . 790
Ehl, Heinrich, Hamburgische Architekten . . . 33
Frentzel, Otto Erwin, Zur Entwicklung des deutschen Silbergefäßes im 16. Jahrhundert . 71
Göbel, Heinrich, Die Bildteppichmanufaktur von Felletin . . . 927
— Die Wandteppichmanufaktur von Aubusson . . . Teil I S. 393, Teil II 441
Gravenkamp, Curt, Ernst Fries. Ein Beitrag zur Bildkunst der Romantik . . . 1069
Grohmann, Will, Zwei Hauptwerke deutscher Malerei in der Dresdner Galerie . . . 361
— Das Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle . . . 973
Klar, M., Studien zum Werk des Töpfers MF . . . 192
Kühn, Herbert, Die Bedeutung der prähistorischen und ethnographischen Kunst für die Kunstgeschichte . . . 1167

Seite
Kühn, Herbert, Die Kunst der Eiszeit 349
Lohmeyer, Karl, Barock und Klassizismus bei Welsch und Dinzenhofer 600
Mayer, Aug. L., Die Ausstellung altspanischer Kunst in Paris 1925 1082
Möbius, Martin Richard, Die Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlung in Chemnitz 837
Pevsner, Nikolaus, Neuerwerbungen italienischer Kunst in der Dresdner Gemäldegalerie . 295
Rackham, Bernard, Eine schlesische Schüssel mit dem Brustbild Kaiser Rudolfs II. in London 201
Rademacher, Franz, Die ottonische Keramik Kölns 165
Raeber, Willy, Neuentdeckte Meister der Basler Kunstsammlung 233
Riesebieter-Oldenburg, O., Die Fayencefabrik zu Erfurt 205
Rohde, Alfred, Der Elfenbeinschnitzer Joachim Henne . . . . . Teil I S. 489, Teil II 555
Salmony, Alfred, Die Neueröffnung der röm. Abteilung im Museum Wallraf-Richartz in Köln 19
Sauerlandt, M., Meisterwerke deutscher Fayencekunst 669
— Die Sammlung Darmstaedter-Berlin 216
Schmidt, Paul Ferd., Ein neuer Ziesenis 238
Schudt, Ludwig, Das Museo Petriano in Rom 357
Simon, Karl, Mittelrheinische Scheiben in Amorbach 137
Steinmann, Ernst, Gemälderestauration im Vatikan 943
Stettiner, Richard, Ein Kreussener Krug als Palimpsest 181
Vondoerfer, P. E., Die Sakristeipforte der Pfarrkirche zu Mondsee in Oberösterreich . . . 1176
— Eine Meißener Porzellanstatuette des Prager Jesukindleins 212
Washburn-Freund, Frank E., Ein neuentdeckter Ribera 410
Weinberger, M., Ein Altar vom Meister des Cadolzburger Altars 65

III. Asiatische und außereuropäische Kunst

Hegemann, Werner, Amerikanische Baukunst 592
Kramrisch, Stella, Sunayani Devi 87
Waldschmidt, Ernst, Hellenistisch-buddhistische Kunst in Nordwestindien 621
— Frühmittelalterliche Kunst in Chinesisch-Turkistan 675
— Die „Tocharische“ Epoche der Kunst von Kutscha (Ostturkistan) 879
— Die uigurisch-chinesische Epoche in der Kunst der Oase von Turfan 1023
Washburn-Freund, Frank E., Eine Ausstellung niederländischer Malerei in Detroit . . 460

IV. Chroniken und Allgemeines

Basler, Adolphe, Pariser Ausstellungen 255, 507
— Pariser Chronik 903
Curjel, Hans, Die übrigen Jahrtausend-Ausstellungen im Rheinland 821
Götz, Oswald, Leihausstellung aus Privatbesitz im Städelschen Kunstinstitut 728
Kandinsky, W., Abstrakte Kunst 639
Martinie, H., Der dritte Salon der Tuilerien 851
Pauli, Gustav, Leihausstellung in der Kunsthalle zu Hamburg 577
Schmidtbonn, Wilhelm, Zum Geleit 767
Schwabacher, Sascha, Die internationale Ausstellung für Kunst und Gewerbe in Paris 1925 740
Vaubel, H. O., Zur Entstehung des „Verismus“ in der modernen Malerei 1095
Wilm, Hubert, Die kirchliche Kunst auf der Jahrtausendausstellung zu Köln 785

Rundschau

Sammlungen

Seite
Ankauf der Fideikommißgalerie für das Provinzialmuseum in Hannover 606
Asiatische Kunst in den Berliner Museen . 144, 339
Asiat. Museum in Berlin . 859
Aus der Berliner Nationalgalerie 1181
Böcklinfund und Neuerwerbungen in der Berliner Nationalgalerie 860
Domenico Veneziano in Cambridge 376
Einweihung des Museo Petriano in Rom 266
Fresken-Restaurationen im Vatikan 98
Gründung neuer Museen in Italien 702
Ein neues Museum in Verona 1133
Gründung eines städtischen Museums für moderne Münchner Kunst . . . 145
Jahresbericht des Germanischen Museums 1924 . 748
Katalogwerke des Bayerischen Nationalmuseums . 653
Moderne Kunst in deutschen Sammlungen und Museen 266, 376
Tätigkeit der amerikanischen Museen 1002
Staatl. Museum Armeniens 749
Museum jüdischer Altertümer in Frankfurt a. M. 266
Aus Moskauer Museen . . 42
Museums-Berichte und -Kataloge 99, 1137
Neuerwerbung des Berliner Kupferstichkabinetts . . 265
Neuordnung der Pinakothek in Bologna 100
Prager Sammlungen . . 1181
Sammlung neuer Kunst Hellerau bei Dresden . 42
Sammlungsberichte . . . 476
Sammlungskataloge, Jahresberichte usw. . 265, 1137
Skulpturen-Museum, Das neue, im Haag 375
Hans-Thoma-Sammlung u. -Archiv in Frankfurt a. M. 1097
Verkauf der Cumberland-Sammlungen 146
Vermächtnis an die Berliner Museen 1050
Amsterdam . . 476, 563, 1005
Antwerpen 476, 911
Barcelona 955
Basel 1050
Bautzen 911
Berlin 225, 1097
Bologna 225
Braunschweig 477
Breslau 911, 1097
Brüssel 100, 1050
Chemnitz 1182
Darmstadt 1133
Detroit 476
Dortmund 146
Dresden . . 43, 265, 653, 1134
Dublin 477
Duisburg 912
Elberfeld 1005
Essen 830
Florenz 1134
Frankfurt a. M. 749
Den Haag 100, 376
Halle 147
Hamburg 265, 861
Hannover . . 101, 749, 1050
London 45, 147, 265, 376, 477, 563, 1134
Los Angeles 45
Madrid 749, 861
Mailand 563
Mannheim 831
Modena 101, 606
München 101
New York 45, 653
Oslo (Christiania) 265
Piacenza 101
Prag 147, 750
Rom 653
Stockholm 147
Stuttgart 654
Tiflis 563, 702
Ulm 101, 956
Venedig 563
Wien 46, 477, 606

Ausstellungen

Allgemeine weißrussische Ausstellung 915
Ausstellungen in Barcelona 751
Ausstellungen des Darmstädter Sommers 1925 . 704
Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins 862
Baden-Badener Porzellan . 566
Brasilien 1008
China-Ausstellung in Amsterdam 1008
Dritte Biennale in Rom . 521
Karl Fohr-Ausstellung in Heidelberg 707
Französische Landschafter von Poussin bis Corot . 48
Heroische Kriegsführung . 562
Internationale Ausstellung in Zürich 865
Jubiläumsausstellung d. Ausstellerverbandes Künstlerbund Stuttgart 1925 . 708
Junge Kunst in Braunschweig 380, 479
Kolbes Ebert-Büste . . . 955
Kölner Ausstellungen . . 609
Kunst in der Provinz . . 48
Die Lage der Kunst in Ungarn 101
Leipziger Jahresausstellung 1925 341
Leipziger September-Ausstellungen 959
Londoner Ausstellungen 654, 958
Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle . . . 433
Paula Modersohn-Ausstellung in Oldenburg . . 658
Moskauer Kunstausstellungen 705
Münchner Haider-Ausstellung 609
Die Münchner Neue Sezession 152
New Yorker Architektur-Ausstellung 914
Pariser Ausstellungen . . 656
Das Problem der Romantik 605
Schweizer Kunstausstellung in Karlsruhe . . 706, 956
Schweizer Tage in Karlsruhe 481
Wiener Ausstellungen . . 434
200jähriges Jubiläum der Russischen Akademie der Wissenschaften in Leningrad 867
Amsterdam . . 268, 915, 1008
Bamberg 658
Barcelona 1139
Barmen 708
Basel . . 154, 567, 611, 916
Bautzen 481, 960
Berliner Ausstellungen 47, 147, 226, 342, 377, 431, 477, 518, 564, 607, 702, 752, 864, 912, 960, 1005, 1050, 1098, 1138, 1183
Galerie Casper . . . 432, 1054
— Cassirer 1005, 1138
— Flechtheim 47, 148, 227, 344, 431, 478, 704, 864, 960, 1054, 1099, 1183
— Dr. Goldschmidt & Dr. Wallerstein 148, 227, 432, 519, 1138, 1183
— Gurlitt 227, 342, 378, 477, 609, 752, 864, 1054, 1138
Kronprinzenpalais . 226, 1183
(Ehemals „Kleine Galerie“) Galerie Wiltschek 377, 865, 1006, 1059
Galerie Matthiesen . . . 47
— Carl Nicolai 48, 148, 227, 344, 1054
J. B. Neumann, Graph. Kabinett . 148, 432, 608, 752
Kunsthandlung Hugo Perls 227
Sezession 377, 1098
„Sturm“ . 149, 227, 519, 1054
Braunschweig . 479, 659, 709
Breslau . 522, 567, 709, 1139

Seite
Brünn (Mähren) . . 569, 868
Brüssel 568, 1139
Chemnitz 102, 227, 435, 481, 523, 660, 709, 960, 1055, 1140
Danzig 1100
Dessau 709
Dresdner Ausstellungen 149, 266, 344, 378, 519, 569, 612, 657, 913, 1007, 1055, 1140, 1186
Galerie Arnold 149, 344, 519, 612, 914, 1140
— Erfurth 149, 151, 266, 379, 520, 657, 913, 1056, 1186
— Fides 149, 151, 267, 379, 1101
— Kühl & Kühn 378, 521, 914, 1007, 1101
— Richter 149, 151, 267, 345, 521, 914, 1008, 1141
Kunstverein 268, 612
Donaueschingen 1009
Düsseldorf 228, 381, 482, 612, 710, 961
Elberfeld 48
Erfurt . . 523, 754, 1101, 1187
Flensburg 917
Frankfurt a. M. 154, 382, 569, 660, 754, 868, 917
Freiburg i. B. 660
Gent 917
Görlitz 612, 1141
Den Haag 268, 569
Hamburger Ausstellungen 152, 480,
Hamburg . . 103, 152, 480
Hannover 103, 228, 383, 435, 482, 523, 868, 1101
Karlsruhe 917
Köln 49, 155, 269, 483, 570, 609, 754, 962, 1009, 1102, 1188
Königsberg 524, 661
Kopenhagen . . . 383, 1102
Leipzig 269, 341, 483, 661, 710, 1009
London 49, 229, 654, 868, 917, 958, 1142
Madrid 755
Magdeburg 1009
Mainz 570, 1103
Mannheim . . 436, 570, 711
Marburg 869
Moskau 49, 705
München 50, 229, 525, 612, 661, 711, 831, 918, 1056, 1143, 1189
Galerie Caspari 50, 229, 661, 831, 1143
— Goltz . . . 230, 525, 1056
— Thannhauser 525, 612, 1056, 1143
— Zickel 229
New York 50, 155, 526, 914, 918
Nürnberg 662
Oldenburg . . 104, 1009, 1103
Paris 269, 528, 656

Seite
Prag 230, 269, 384, 712, 1103
Soest 919
Stuttgart 156, 437, 483, 662, 712, 919, 1104
Tiflis 384
Ulm 104, 1143
Weimar 920
Wien 51, 345, 434, 528, 614, 756, 962, 1105
Wiesbaden 156, 385, 529, 662, 920, 1109, 1105
Worms 572
Zürich . . . 157, 1010, 1106
Zwickau 1108

Antike

Ausgrabungen bei Montecelio und Ciampino . . 1189
Wiederherstellung des Fortuna-Virilis-Tempels in Rom 1190

Denkmalpflege

Restauration des Castel Unovo in Neapel . . . 270
Restauration des Laterans-baptisteriums . . . 270
Restauration des Oratoriums von S. Spirito in Sassia 270
Moskau 713

Entdeckungen und Funde

Archäologische Funde in Georgien 757
Funde im alten Calcedon . 757
Pompei 758

Von den Gesellschaften

Deutscher Werkbund . . 385
Rom 385

Von Künstlern und Gelehrten

Von Künstlern und Gelehrten 52, 158, 230, 270, 437, 484, 529, 572, 615, 663, 713, 758, 1108, 1143, 1190
Lovis Corinth † 747
Georg Dehio 1143
Eggeling † 615
Christian Krogh † . . . 1108

Neue Bücher

Bacot, Jacques, Kunstgewerbe in Tibet 277
Basler, Adolphe, Maurice Utrillo 1016

Seite
Beenken, Hermann, Bildwerke des Bamberger Doms 1196
Binyon, Laurence, L'Art Asiatique au British Museum 277
Bruhns, Leo, Die deutsche Seele der rheinischen Gotik 832
Burckhardt, Jakob, Der Cicerone 870
Burger, Willi, Roger van der Weyden 58
Burlington Magazine Monographs: Chinese Art . 1057
Le chiese di Roma illustrate. Hrsg. v. C. Galassi Paluzzi 872
Coellen, Ludwig, Über die Methode der Kunstgeschichte 572
Cohen, Walter, Hundert Jahre rheinischer Malerei 53
Cohn, William, Buddha in der Kunst des Ostens . 278
Lovis Corinth. Hrsgeg. v. Paula Steiner 1016
Curjel, Hans, Hans Baldung Grien 758
Das farbige Straßenbild. Hrsgeg. v. Rich. Hesse . 617
Dehio, Georg, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler 574
Denkmäler des Theaters. Bd. I. L. O. Burnacini, Maschere 714
Design in modern industry 1146
Diez, Ernst, Persien, Islamische Baukunst in Churasan 1059
Dubory, E., Breslauer Kirchen 1198
Dupont, Maurice, Kunstgewerbe der Hindu . . 1062
Eberlein, Kurt Karl, Caspar David Friedrich . . 963
Ehrle, Miscellanea Francesco Scritti di storia e paleografia pubblicati sotto gli auspici di S. S. Pio XI. 388
Elisséev, Serge, La Peinture Contemporaine au Japon 281
Erkes, E., China . . . 275
Erman, Adolf, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum 109
Ernst, Ssergej, Die Jussupoff-Galerie 873
Die Ewige Stadt-Erinnerungen zu Rom. Hrsgeg. v. K. Hielscher . . . 870
Fehr, Hans, Massenkunst des 16. Jahrhunderts . . 107

Seite
Festschrift für Heinrich Wölfflin 52
Fierens - Gevaert, La peinture à Bruges . . 55
— La peinture au musée ancien de Bruxelles . . 55
Fischel, E. L., Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts 107
Fuchs, Eduard, Kultur- u. Kunstdokumente. Bd. I. Tang - Plastik. Bd. II. Dachreiter 278
Ganz, Paul, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz 387
v. Gerkan, A., Griechische Städteanlagen 922
Glaser, Curt, Ostasiatische Plastik 276
Graf, Oscar und Cäcilie, Japanisches Gespensterbuch 1061
Grisebach, August, Carl Friedrich Schinkel . . 832
Gröber, Karl, Sicilia . . 965
Haendke, B., Entwicklungsgeschichte der Stilarten 618
Hannover, Emil, Pottery and Porcelain 224
Hartlaub, G. F., Giorgiones Geheimnis 962
Hasse, Karl Paul, Die italienische Renaissance . 871
Hausenstein, Wilhelm, Tafelmalerei der alten Franzosen 1195
Havell, E. B., The Himalayas in Indian Art . . 1060
Heine-Geldern, Robert Altjavanische Bronzen . 282
Hekler, Anton, Die Kunst des Phidias 922
Hieber, Hermann, Elias Holl 530
Homburger, Otto, Museumskunde 963
Hutton, Edward, The Sienese School in the National Gallery 1145
Ippel, Albert, Pompeji . 1144
Junge Kunst. Bd. 41. Wolfradt, Otto Dix / Bd. 42. Grohmann, W. Kandinsky / Bd. 43. Raeber, A. H. Pellegrini / Bd. 44. P. F. Schmidt, Alfred Kubin / Bd. 45. Grohmann, F Karl Gotsch / Bd. 46. Basler, Henri Matisse / Bd. 47. Wolfradt, Lyonel Feininger / Bd. 48. Reifenberg, Karl Hofer . . 1012
Kauffmann, H., Albrecht Dürers rhythmische Kunst 54

Seite
Kieslinger, Franz, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich . . 105
— Mittelalterliche Bildwerke 1200 bis 1440 105
Koetschau, Karl, Rheinisches Steinzeug . . . 223
Koop, Albert J., Frühe chinesische Bronzen . . 282
Kügelgen, Leo v., Gerhard v. Kügelgen und die andern sieben Künstler der Familie 964
Kuhn, Alfred, Aristide Maillol 1010
— Das alte Spanien . . 964
Zu Mayers Kritik meines Buches „Das alte Spanien“ (Alfred Kuhn) . . 1062
Kühnel, Ernst, Islamische Kleinkunst 275
— Maurische Kunst . . . 55
Landsberger, Franz, Vom Wesen der Plastik . . 530
Lehmann, Walter, Kunstgeschichte des alten Peru 57
von Loga, Valerian, Die Malerei in Spanien vom 14. bis 18. Jahrhundert . 715
Lukomskij, Russisches Porzellan 222
Luthmer-Schmidt, Deutsche Möbel der Vergangenheit 110
Die Mädchen von Tanagra 617
Der Malkasten. Künstler-Anekdoten 485
Meyer-Barkhausen, Elisabethkirche in Marburg 1196
Moreck, Curt, Das weibliche Schönheitsideal im Wandel der Zeiten . . 618
Niessen, Carl, Das Bühnenbild 531
Nordelbingen. Hrsg. v. W. H. Dammann u. Harry Schmidt 484
Das Ornamentwerk. Hrsg. v. Th. Bossert 833
Passarge, Walter, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter 616
v. Pastor, Ludwig, Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance 870
Patzak, Bernhard, Die Elisabethkapelle des Breslauer Domes 1197
Pelka, Otto, Ostasiatische Reisebilder im Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts 277
Pfeifer, Richard Arwed, Der Geisteskranke und sein Werk 109

Seite
Pinder, Wilhelm, Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts 104
— Mittelalterliche Plastik Würzburgs 105
Plasschaert, Albert, Korte Geschiedenis der hollandsche Schilderkunst . . 1013
— Petrus Theodorus van Wijngardt 1015
Rave, Paul Ortwin, Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit 1109
de Ridder, André, Le Genie du Nord 1145
Riekel, August, Philosophie der Renaissance . 872
Riesenhuber, Martin, Die kirchliche Barockkunst in Österreich 529
Römisches Bilderbuch, Ein 871
Rosenthal, Erwin, Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung . . 386
Rosthorn, A., Geschichte Chinas 275
Saedler, Heinrich, Richard Seewald 574
Salmony, Alfred, Chinesische Plastik 1061
Schäfer, Wilhelm, Die moderne Malerei der deutschen Schweiz . . 1011
Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift 1147
Schmidt, Robert, Chinesische Keramik von der Han-Zeit bis zum 19. Jahrhundert 221
Schmitt, Otto, Ein neues Monumentalwerk über d. Kathedrale von Chartres 1191
Schrader, Hans, Phidias 921
Sieg der Farbe. Hrsg. v. Adolf Behne 106
Sirén, Oswald, La Sculpture Chinoise du Ve au XIVe Siècle 1062
Soyksa, J., A. Egger-Lienz, Leben und Werke . . 1015
Stange, Alfred, Entwicklung d. deutschen mittelalterlichen Plastik . . . 1194
— Deutsche Kunst um 1400 1194
Sturm - Bilderbücher, II. Alexander Archipenko, VII. Jacoba van Heemskerck 1011
Szittya, Emil, Malerschicksale 1010
Tietze, Hans, Alt-Wien in Wort und Bild . . . 574
— Das vormärzliche Wien in Wort und Bild . . . 574

Seite
Vanzype, Gustave, L'Art Belge du 19ième siècle . 55
— L'Art Belge du 19. Siècle à l'Exposition de Paris en 1923 617
Walden, Herwarth, Einblick in Kunst 1011
Weese, Arthur, München 1144
Weigall, Arthur, Echnaton, König von Ägypten, und seine Zeit 274
Weixlgärtner, Arp., Karl Sterrer, ein Wiener Maler der Gegenwart 1013
Wendland, Hans, Konrad Witz, Gemäldestudien . 761
Wilhelm-Kästner, Kurt, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre kunsthistorische Nachfolge . 1109
With, Karl, Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Ji Juan . . 281
Wolter, Franz und Willi Burger, Die mittelalterliche Holzplastik in Deutschland 106
Worringer, Wilhelm, Die Anfänge d. Tafelmalerei 1193
Wreszinski, Walter, Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte . . . 271
Zahn, Leopold, Raffael von Urbino 574
Zierer, Ernst, Kunst und Weltgesetze 573

NEUE ITALIENISCHE LITERATUR 764

JAHRBÜCHER . . . 1146
Ganymed, Jahrbuch für Kunst 1148
Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1146
Jahrbuch der Jungen Kunst 1924. Hrsgeg. v. G. Biermann 1014

KLEINE ANZEIGEN 531, 618, 924, 1149

WEITERE NEUERSCHEINUNGEN 58, 110, 389, 485, 531, 618, 663, 764

Neue Zeitschriften

158, 283, 345, 762, 874
Artibus Asiae 283

Seite
England 159
Frankreich 158
Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler 158

Verschiedenes

Armenische Funde . . . 575
Ausgrabungen in Nemi . 59
— in Nordafrika 231
— in Pietrabbondante . . 389
Bibliographie der Kunstwissenschaft, Eine . . 965
Deutsches Schicksal . . . 59
Expertisen 111
Ein Goya 1151
Greco-Funde 110
Kunstpflege in Rußland . 160
Londoner Denkmalskandal 765
Meisterwerk Mainzischer Metallkunst, Ein . . . 1151
Mithraeum in Kerassund, Ein 874
Moskauer Lenin-Denkmal, Vom 284
Neue Michelangelo-Forschungen 1150
Neue Stadtbaukunst . . . 346
Ökumenischen Concils von 451, Die Stätte des . . 874
Osthaus-Archiv, Das Karl Ernst 1063
Rembrandt, Ein neuer . . 663
Das Schicksal der Frühwerke van Goghs . . . 1150
Übersiedlung des Weimarer Bauhauses nach Dessau 389
Verkauf der Farnesina . . 1198
Amsterdam 485, 618
Assisi 231
Berlin 924, 965, 1063
Bremen 160
Brüssel 1063, 1198
Dessau 924
Düsseldorf 834
Frankfurt a. M. . . 389, 834
Den Haag 575, 618
Hamburg 485
Köln 160, 834, 1016
Königsberg 1198
London 924
Neapel 575
Paris 1198 1198
Rom 111, 575, 1151
Tiflis 59, 284
Weimar 575
Wien 1151
Berichtigungen . . 284, 965

Seite
Fünftes Keramiksonderheft 164
Mitteilung der Schriftleitung 488
Notiz 348
Vorträge des Cicerone . . 232
Vertrauensvotum für Bode! 430

Der Kunstmarkt

Abwanderung des englischen Kunstbesitzes . . 532
Apokryphe Bilder großer Meister auf dem Kunstmarkt 664
Auktion der Sammlung Castiglioni 1152
Kunstauktionen 966
Londoner Saisonschluß . . 877
Stimmungspendel auf dem holländischen Markt . . 390
Zwei Tote 876
Vom amerikanischen Kunstmarkt . . 60, 161, 438, 766

Bevorstehende Versteigerungen

61, 112, 162, 232, 285, 347, 391, 439, 532, 576, 619, 667, 878, 925, 969, 1017, 1064, 1111, 1155
Alte Meister bei R. Lepke 286
Porzellan-Auktion Darmstaedter 61
Versteigerung im Achilleion 970
— der Sammlg. Castiglioni 1064
— v. Miniaturen, Schmuck und Uhren in Berlin . 285
Aachen 619
Amsterdam 619
Berlin 112, 162, 287, 439, 486, 532, 878, 969, 1017, 1111, 1155
Florenz 163
Frankfurt a. M. 486, 969, 1111
Den Haag 1017
Hamburg 1017
Hannover 232, 439
Köln 232, 347, 969, 1067, 1112
Leipzig 487, 1067
London 112, 347, 391, 487, 619, 667, 969, 1017
Luzern 619, 668
München 112, 287, 391, 532, 576, 668, 925, 970, 1068, 1112
Paris 232, 391, 925
Wien 439, 970, 1017
Zürich 347

Seite

Stattgehabte Versteigerungen

61, 288, 392, 619, 766, 1155, 1199

Sammlung Darmstaedter . 392
Vente Poiret 1155
Berlin 288
Dresden 1155
London 61, 619, 766
Zürich 62
Die drei Boerner-Auktionen 1199

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Abwanderung des englischen Kunstbesitzes . . 163
Ein Kunstmarkt-Lexikon . 1155
Ein neuer Bilderkatalog . 1018
Misstände im holländischen Kunsthandel 1200
Sammlung Castiglioni . . 925
Verkauf des Raffael aus der Sammlung Oscar Huldschinsky 576
Wartburg-Teppiche . . . 668
Amsterdam 1200
Berlin 62, 112, 164, 348, 440, 620, 878, 925, 1068, 1156, 1200
Dresden . . . 926, 1018, 1112
Düsseldorf 348
Frankfurt a. M. . . 348, 488
Den Haag . . 576, 620, 926
Köln 62, 164
Kopenhagen 112
Leningrad 620
London . 348, 488, 878, 926
Magdeburg 488
München . . . 112, 348, 926
Paris 878
Potsdam 62
Wien 164

Nach Schluß der Redaktion

Neue Direktor des Städtischen Museums zu Erfurt, Der 1068
Jena 1068

Versteigerungsergebnisse

Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 23, 24

Verzeichnis der Abbildungen

Malerei

Seite

Achenbach, Oswald, Am Golf von Neapel . . . 722
— Blick auf Sorrent . . 723
— Motiv aus Palestrina. 1859 724
— Pilatus 721
— Sorrent mit dem Blick auf Capri (Vierfarbenbild) 719
— Strand von Neapel. 1857 721
— Straße bei Sorrent, Blick auf Capri 723
— Thermen des Caracalla 722
— Via San Giovanni in Laterano mit Blick auf das Colosseum (Rom) . . 724
Alix, Yves, Der Hafen . 510
Amerling, Rudolf von Arthaber mit seinen Kindern 25
Antolinez, José, Küche . 1085
Babij, Iwan, Stilleben . . 1116
Baldung Grien, Hans, Bildnis des Adelberg III. von Berenfels. 1526 . 235
Barrocci, Verkündigung, Vatikan. Kopf der Madonna. (Vor der Restauration) 942
— — (Nach d. Restauration) 942
di Bartolo, Taddeo, Jupiter und Mars . . . 514
Bassano, Francesco, Alexander III. überreicht d. Dogen Ziani das geweihte Schwert . . . 301
Bastiné, J. B., Bildnis des Herrn J. Fr. Grevenberg, Aachen 768
Beckmann, Max, Damenporträt 817
Beneš, Vincenc, Böhmische Landschaft. 1923 422
Bernáth, Aurel, Erde . . 1132
— Raum lebt 1132
— Seelandschaft 1131
— Das rote Tier 1128
Bouche, Die Totenwache 261
Boucher, François, Landschaft 905
Bronzino, Männl. Bildnis 729
Campendonk, Heinrich, Bauernhof. Ölgemälde . 496
— Familien - Nachmittag. Aquarell 496
— Hirtenbild 500
— Nonne 499
— Sitzendes Mädchen . . 500
— Stilleben m. gelber Katze 505
— — mit Papagei . . . 506
— Der weiße Baum . . 499
— Kuhstall 791
Champion, Theo, Lawntennisplatz 793
Chitussi, Antonin (1847 bis 1891). Karpfenteich 421

Seite

van Cleve, Josse, Selbstbildnis 1065
Corinth, Lovis, Die Freundinnen. 1904 360
— Klobenstein 581
— Das trojanische Pferd. 1924 7
— Selbstbildnis. 1924 . . 5
— Vierwaldstädtersee. 1924 6
— Walchensee. 1921 (T.) 2
— — 1924 8
Corot, Aqua acetosa, Tiberufer, gen. Promenade de Poussin 902
— Junge Frau 23
Costa, Lorenza, Maria . 293
Coubine, Die alte Mühle in St. Saturnin bei Apt. 1923 424
Courbet, Große Landschaft 31
Cranach d. Ä., Madonna auf der Holzlaube . . 731
Dahlskog, Festung von Siena 1120
Deger, E., Frau Agnes v. Stedmann. 1836 . . 772
Dehoy, Chares, Porträt . 369
Deiker, Joh., Bildnis der Mutter. 1389 772
Delacroix, Blumenstillleben 31
Derain, Waldlichtung . . 1116
van Dijk, Anton, Marquise de Spinola 1066
Dix, Otto, Porträt E. 1925 1047
— — Frau Ey. 1924 . . 1051
— — Frau Dr. K. 1923 . 1044
— — Lilly S. 1913 . . 1043
— — Maud. 1922 . . . 1148
— — Regierungsrat N. 23 1048
— Irrsinnige 818
— Porträt Herb. Eulenberg 818
— Familie Trillhaase. 1924 1051
— Mädchen am Sonntag. 1911 1043
— Mutter und Kind. 1922 1044
Dornbusch, Ph., Familienbild 777
Ensor, James, Stilleben . 365
Favory, André, Aktstudie 258
Feuerbach, Anselm, Bildnis der Giacinta Neri (farbige Tafel) . . . 290
— Dantes Tod 1052
— Paolo und Francesca (Farbtafel) 1020
— (angebl.), Büßende Magdalena 665
— Frauenbildnis 665
— Frauenkopf 665
— Jagdszene. 665 665
— Mädchen mit Ziege . . 665
Fragonard, Le Baiser Volé 730
Francesco Francia, Lukrezia 293

Seite

Fries, Ernst, Aquadukt in der Campagna. 1826. Aquarell 1076
— Baum- und Felsenstudie. Aquarell. 1827 . . . 1072
— Dilsberg und Neckarsteinbach. 1829. Aquarell 1080
— Feldweg mit Brücke. 1833. Aquarell . . . 1080
— Felsige Schlucht bei Sorrent. 1826. Aquarell . 1075
— Parkweg bei Villa Borghese. 1827. Aquarell . 1076
— Zypressen von Tivoli. 1826. Aquarell . . . 1075
— Aktstudie 258
Friesz, E. Othon, Aktstudie 258
Füger, Doppelbildnis zweier Kinder 24
Gaudenzio Ferrari, Anbetung des Kindes . . 732
Géricault, Carabinier . . 119
— Pferdebändiger in Rom 114
Gimmi, Walter, Interieur 262
Giovanni di Paola, Madonna 729
van Gogh, Vincent, Kleine Brote 253
Goya, Carl III. gibt Befehl z. Ausweisung d. Jesuiten 1086
Greferath, Josef, Rheinlandschaft 793
Gröger, Friedrich, Antoniette Magdalena Godeffroy 582
Guiette, René, Landschaft 369
Hals, Frans, Damenporträt. Sign. Aeta Suaea 28. „An 1634" 466
Hasenclever, J. P., Kinderreigen. 1836 . . . 778
Heckel, E., Hamburger Hafen 977
— Unterhaltung 978
von Hempel, Josef Ritter, Christus und die Samariterin am Brunnen . . 549
— Maria mit dem Kinde . 549
— Die Schaukel 550
Herbin, Notre Dame . . 1119
Herbst, Thomas, Altenländer Bäuerin. Um 1897 120
— Cranz a. d. Elbe. 1897 129
— Dorfinneres. Um 1890 129
— Kartoffelernte. Um 1900 124
— Kühe auf der Weide 124
— Mädchenkopf. Studie. Um 1892 120
— Norddeutsches Dorf. Um 1885 130
— Obstbäume. Um 1875 . 123
— Schiffswerft. Um 1878 123
— Siethwende bei Elmshorn. Sommer 1903 . 130
Heuser, Werner, Der arme Knabe 814

Seite

Hobbema, Landschaft mit Chaussee. Signiert . . 465
Hofer, Carl, Liebespaar . 814
Pieter de Hogh, Frau im Garten. Signiert und datiert. 1651 462
Hübner, Julius, Fischerknabe und Nixe. 1828 994
— Geheimrat Dr. Carus. 1844 998
— Der Künstler mit seiner Familie. 1842/46 . . 997
— Die Maler Lessing, Sohn und Hildebrand. 1839 993
— Frau Rietschel, Gattin des Bildhauers. 1843/44 998
— Boas und Ruth. 1824/26 992
— Familie Bendemann. Rom 1830 993
— Pauline Bendemann. 1824 992
— — Braut des Künstlers. 1828/29 994
Hudeček, Antonin, Im Frühling. Um 1910 . 423
Jacob, Walter, Das Paar. 1924 849
— Kronberg 846
— Landstraße. 1923 . . 845
— Schweizer Landschaft . 846
— Selbstbildnis 845
— Wald. 1922 849
Joos van Cleve (?), Bildnis eines Herrn in schwarzer Kleidung. 1528 . . . 235
Kandinsky, W., Berührung. 1924 646
— Helles Bild. 1913 . . 638
— Orange- und Grün-Aquarell Nr. 108. 1923 645
— Roter Fleck. 1914 . . 638
— — 1921 642
— Rot mit Schwarz. 1920 641
— Ruhige Spannung. 1924 646
— Schwarz und Violett. 1923 642
— Schwarze Begleitung. 1924 645
— Schwarzer Rand. 1919 641
Katz, Mané, Die zwei Juden 257
Kirchner, E. L., Damen im Caféhaus 976
— Ins Meer Schreitende . 975
— Sich kämmender Akt . 972
— Selbstbildnis 836
Kickert, Conrad, Nachmittag eines Malers . . 509
Kleinschmidt, Paul, Duett im Nord-Café . . . 906
— Der Kavalier 906
Kokoschka, Oskar, Bildnis eines alten Herrn . 982
— Selbstbildnis 839
Kolbe, H. Ch., Damenbildnis 768
Kolig, Anton, General. 1917 305
— Kinderbildnis 302

Seite

Kolig, Anton, Mädchen mit Blumen. 1913 . . . 302
— Maria Gutheil-Schoder als Potiphars Weib . . 311
— Weibliches Bildnis . . 306
— Tafeln des Altarwerkes Kärnten im Kriege. 1918 317
de Koninck, Philips, Flachlandschaft . . . 468
Kosarek, Adolf, Böhmische Landschaft. 1830/52 421
Kraft, J. W., Familie Henoumont. Detail . . . 777
Kramstyk, Roman, Porträt des Dichters L. . . 257
Kremlička, Rud., Landschaft aus Böhmen. 1922 424
Kreis des Velazquez, Die Heilung des Tobias . . 1085
Per Krogh, Wandbilder aus den Fresken der Seemannsschule zu Oslo 240, 245, 246, 247, 248
Leibl, Wilhelm, Männliches Bildnis. Um 1871 92
— Der „Rembrandtdeutsche". Um 1877 . . . 95
Levy, Simon, Landschaft aus Albi 261
Liebermann, Max, Parkweg 843
— Spielende Kinder. (Signiert). 1876 359
le Lorrain, Claude Gellé, gen. Seestück 905
Lotiron, Brücke Louis-Philippe. 1920 . . . 1090
— la Clémenterie. 1923 . 1093
— Entenjagd. 1924 . . . 1095
— Fischhändler. Dieppe 1922 1090
— Die grauen Häuser. Palma 1924 1094
— Der Wirtsgarten. Villennes 1923 1093
Macke, Helmut, Badende. 1913 792
Mambour, Auguste, Gabe 370
Manes, Anton (1784/1843), Hradschin 417
— Josef (1820—1871), Auf dem Ausfluge 418
Manet, Eduard, Artischocken 580
Mařák, E. (1835—1899), Hradschin. Um 1870 . 422
Marc, Franz, Kater auf gelbem Kissen 982
Marchand, Jean, Aktstudie 262
Meister, Simon, Selbstbildnis. 1832 771
Menzel (angeblich), Kaffeehaus-Szene 665
Metzinger, Zirkusreiterin 1120
Montemezzano (?), Francesco, Familienbild . . 294
Moreau, Luc Albert, Die Boxer 510

Seite

Morone, Domenico, Madonna mit Kind . . . 853
Muche, Georg, Bild. 1918/1919 587
— — 1924 588
— Blüten. 1924 588
— Frühstück im Freien. 1924 590
— Schauspielerin. 1923/24 590
— Stilleben. 1924 . . . 587
— — 1924 589
— — mit Früchten. 1925 589
— Wohnhaus 591
Müller, Otto, Pferde auf Weide 976
Münch, Eduard, Lübeck 581
Nauen, Heinrich, Stilleben (Kapuziner) 813
Navrátil, Josef (1798—1865), Fuchsjagd . . . 417
Niehaus, Kasper, Männliches Bildnis 221
— Mutter und Kind . . 318
Nolde, E., Gartenbilg . . 977
— Mulattin 981
Paetsch, Bruno, Familie in Landschaft 428
Pajot, Emile, Schiffe . . 471
Palma, Giovane, Der Besuch Heinrichs III. in Venedig 297
— Der Doge Andrea Cicogna besucht das Oratorio dei Crociferi . . 301
Parent, Roger, Komposition 373
Peirce, Waldo, Frühstück in Tunesien 509
Permeke, Constant, Der Stall 370
Pettenkofen, Verwundeten-Transport . . . 26
Picasso, Pablo, Das Elend 254
— Frauen am Brunnen . 254
— Grablegung 981
— Die Hochzeit der Pierette 253
van der Pluym, Carl, Eingeschlafene Alte . . 582
Poussin, Nicolas, Der Triumph des Pan 902
Pruckendorfer (?), Abschied Christi 826
Puvis de Chavannes, Die hl. Genovefa . . . 10
— Marseille, Die griechische Kolonie 14
— Salome 13
— Wandbild 12
— — im Amphitheater der Pariser Universität . . 14
Räderscheidt, Anton, Der Goldfisch 791
Ramboux, J. A., Oberförster Franz Utsch . . 771
Rembrandt, Der Apostel Bartholomäus. Signiert und datiert 1657 . . . 461

Seite
Rembrandt, Der Fahnenträger. Signiert u. datiert 1657 467
— Porträt eines alten Mannes. Sign. und datiert 1650 467
— Mädchenkopf 737
Ribera, Bildnis eines Gelehrten 411
— Johannes Evangelista . 737
Rohlfs, Christian, Tänzerin 840
Romako, Gasteiner Tal . 26
Roùault, Frauenkopf . . 133
— Tänzerin 133
— Studien 134
Rubens, Esther von Ahasverus 730
Rykr, Zedenek, Landschaft. 1914 427
Sacchi, Andrea, Taufe Christi (vor der Restauration) 947
— — (nach der Restauration) 947
Schaffer, Gustav, Ahlbecker Landschaft . . 843
Schirren, Ferdinand, Mutterschaft 366
Schmidt-Rottluff, Karl, Kranker Junge . . . 840
— Selbstbildnis 978
Schmurr, Wilhelm, Jung 813
Scholz, Kakteen . . . 1115
Schrimpf, Stilleben . . 1115
Schrödter, A., Die betrübten Lohgerber. 1832 778
Schwingen, Peter, Joh. Friedr. Wülfing . . . 781
de Segonzac, Dunoyer, Brücke vor Couilly. 1924 540
— Dorf. 1910 535
— Gehöft. 1923 539
— Kirchturm. Aquarell. 1924 536
— Landschaft in der Provence. 1914 536
— Meierei. 1922 539
— Nimes. 1922 543
— Weißes Haus. 1922 . 543
— Zecher. 1910 535
Servaes, Albert, Aus: Der Weg des Kreuzes . . 373
Sisley, Alfred, Kathedrale 580
Slaviček, Antonin († 1910), Landschaft 423
Soga Nichokuan. Landschaft. Japan, Anf. des 17. Jahrhunderts . . . 854
Spala, Vaclo, Landschaft 1916 427
Spies, Baschkir. Hirte . 1119
Steen, Jan, Schule . . . 579
Sunayani Devi, Bettler 91
— Brautjungfern 91
— Die Geweihte 89
— Der Held 89
— Krischna 85
— Kristina u. die Gopinis 90

Seite
Sunayani Devi, Mutter und Kind 85
— Säugling 90
— Liva und die tote Parvati 86
Tintoretto, Kreuztragung Christi 732
Ulbertini, gen. Bacchiacca, Francesco, Maria mit dem Kind und Johannes 297
Unbekannter deutscher Meister um 1860, Kanal in Venedig. Aquarell . . 666
de Valdés Leál, Juan, Der hl. Jacobus major (Santiago de la Espada) 1086
Jan Vermeer van Delft, Knabenporträt 466
Vicentino, Andrea, Der Besuch Heinrich III. in Venedig 298
Waldmüller, Dame in Grün 23
Westfälischer Meister, um 1410, Anbetung der Könige 731
Wollheim, Gert Heinrich, Das Abendmahl . . . 819
— Die Küche 792
van de Woestijne, Gustave, Junge flämische Bäuerin 366
Zack, Eugène, Gitarrespielerin 652
Komposition 651
Raucher 652
Sitzender Jüngling . . . 651
Ziesenis, Joh. Georg, Friedrich der Große . 239
Altar aus der Kadolzburg bei Nürnberg (Tafelmalerei) 64
Hl. Barbara 67
Hl. Dorothea 68
Hl. Margarethe, Leinwand auf Holz 68
Rekonstruktion des Altars 69
Vermählung der hl. Katharina 67
Marienbild, auf Holz gemalt 1136

MINIATUREN
Kniende Dämonen . . . 691
Strafszene 691
Stück aus der Darstellung einer religiösen Feier . 691
Vornehme Frauen . . . 691

HÖHLENMALEREIEN UND WANDGEMÄLDE
Adorierender Bodhisattva . 1025
Blick in eine Höhle der „Hauptgruppe“ von Qumtura 1026
Bodhisattva, Aufopferungsszenen 895
Bodhisattva. Seidenmalerei 1038

Seite
Brahmanen 891
Buddhas Parinirvana . . 1026
Dakini. Weiblicher Dämon 1034
Drache aus einem See auftauchend 1037
Elfköpfiger Avalokiteschvara. Seidenmalerei . 1038
Das Erlebnis mit dem glühenden Rade. Maitrakanyakalegende. 2 Abb. 888
Fliegender Devayutra . . 1025
Freskofußboden 1027
Gautama als Asket. Pfauenhöhle 887
Gottheiten. Pfauenhöhle . 887
Boddhisattva aus einem Zwickel des Plafond. Pfauenhöhle 887
Hippokampenhöhle
Berglandschaft 892
Gewölbedarstellungen . . 892
Tonnengewölbe. Zenithstreifen 893
Höhle des Maya
Adschataschatrulegende . 901
Asket 901
Gott mit Musikantin . . 901
Leichenverbrennung des Buddha 896
Reliquienverteilung . . . 896
Kopf des Mahakaschyapa . 686
Kopf eines Mallafürsten . 686
Kopf eines Mönches . . 1034
Der König von Kutscha mit Gemahlin. Stifterbild . 678
Kotikarna vor d. Gespensterstadt. Seefahrerhöhle . 888
Maitrakanyakalegende. Namensgebung. Seefahrerhöhle 888
Das Mandala d. „Medizinbuddha“ 1028
Meditierender Mönch . . 881
Mönch im Flickengewand. Stifterbild 677
Mönche. Stifterbild . . . 677
Mönche. Stifterbild . . . 1034
Mönche westländischen u. ostasiatischen Typs . . 685
Tocharer 685
Vorderasiaten 685
Pranidhidarstellung . . . 1033
— Dipankara dschataka . 1033
Predigt des Buddha . . . 891
Stück eines Freskofußbodens 1037
Stück eines Ornamentfrieses 881
Stück aus einem Paradiese des Amitabba 1027
Stück aus einer Reihe von Buddhas 1025
Tanz der Königin. Rudrayanalegende. Schatzhöhle 891
Tempelfahne. Stifterbild eines uigurisch. Fürsten 683
Tocharische Edelleute. Stifterbild 677

Seite

Tocharischer Mönch . . . 584
Uigurischer Adeliger. Stifterbild 684
Uigurische Fürstin . 683, 684
Uigurischer Fürst. Stifterbild 683, 684
Unterer Teil eines Mandala des Avalokiteschvara . 1028

Graphik

Bernáth, Aurel, Pferd . 1130
— Radierung 1131
Burgkmair, O. Ä., Die Erstürmung einer Stadt . 1052
Canal, A., Zeichnung . . 358
Corinth, Lovis, Amor Zeichnung 362
— Des Künstlers Hände 1911 910
— Initiale (Tausend und eine Nacht) 968
— Küste. 1908 249
— Liebespaar 1125
Coubine, O., Radierung . 16
Cranach, Lucas, Holzschnitt 412
Dame im Schellenmieder (nach Grünwedel) . . 690
Daumier, Honoré, Zeichnung 990
Fries, Ernst, Baum- und Wurzelstudie 1827. Blei 1072
— Häusergruppe auf Capri 1826. Blei 1079
— Karl-Theodor-Brücke in Heidelberg von Süden her. 1818. Blei . . . 1071
— Landschaft bei Heidelberg aus Skizzenbuch. 1828/32. Blei 1079
— Pflanzenstudie aus dem Skizzenbuch 1918/22. Blei 1071
Genin, Robert, Mann mit Löwen 316
— Pferde am Wasser . . 426
— Schiffer im Boot . . . 727
— Weidendes Pferd . . 561
Géricault, Arabischer Reiter. Studie 119
Gotsch, F. K., Zeichnung 97
Hausbuchmeister, Der hl. Martin. Kupferstich . 140
von Hempel, Josef, Ritter, Ansichten von Olevano 553
Herber, Richard, Zwei Bildnisstudien 744
Jacob, Werner, Akt. 1924 850
— Selbstbildnis. 1924 . . 850
Kandinsky, W., Frühling 136
— Zeichnung 647
Kirchner, E. L., Tanzpaar. Zeichnung . . . 701
Kobell, Ferdinand, Familie Kobell. Miniatur . 825
Kolig, Anton, Liegender Akt 312
— Stehender Akt . . . 312
Münch, Eduard, Liebespaar 842
Negerzeichnung. Elefantenherde 354
Pechstein, Max, Akt . . 984
— Mutter und Kind . . 848
— Schornsteine 952
— Zeichnungen . 94, 131, 504
Ritzzeichnung an der Höhlenwand 351
Ritzzeichnung. Hirsch . . 352
— Wildpferd 352
Schoff, Otto, Mädchen m. Papagei 1092
— Frühling 252
Schüler des Hendrick Goltzius. „Terra“. Kupferstich Bez. 1586 . . . 185
de Segonzac, Dunoyer, Gewitter. Zeichnung. 1922 540
— Radfahrer. Zeichnung. 1924 544
— Mittagsruhe. Zeichnung. 1923 544
— Skizze. 1922 541
Skade, Fritz, Bildnis . . 96
— Modell 96
Stich aus dem Kunstbüchlein des Mathias Zündt. 1551 73
Sunayani, Devi, Siva. Zeichnung 84
— Mädchen mit Papagei. Zeichnung 84
Tischbein, Wilhelm, Eselreiter in der Campagna. Zeichnung . . 292
Unold, Max, Zeichnung . 320
— Zeichnung 429

Plastik

ELFENBEIN-SCHNITZEREIEN

Henne, Joachim, Ansicht der Hamburger Michaeliskirche. 1665 . . . 495
— Rückseite dazu . . . 494
— Bildnis des Bischofs August Friedrich v. Gottorf 554
— Bildnis Friedrichs III. von Dänemark . . . 557
— Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Berthold Moller. 1665 495
— Rückseite dazu . . . 493
— Bildnis d. Herzogs Christian Albrecht v. Gottorp 554
Bildnis Jakobs II. v. England 575
Bildnisse Unbekannter (Elfenbein) . . . 491, 558
Männliches Bildnis (Elfenbein) 491
— Medaille aus Elfenbein 492
Henne, Joachim, Großes Miniaturbildnis Christian V. von Dänemark. Sign. J. Henne 1692 . 558
— Miniaturbildnis der Königin Sophie Charlotte v. Preußen. Berlin 1702 bis 1705 558
— Reiterapotheose Christian V. von Dänemark. 1676 557

HOLZ

Cano, Alonso, Mater dolorosa (Holz, polychrom) 1089
Holzmadonna. 2. Hälfte d. 14. Jahrh. 820
Johannes. Vom ehemaligen Freiberger Triumphkreuz 330
Kirchner, E. L., Bäumender Reiter. Kastanienholz 694
— Frauenkopf. Eichenholz 693
— Freunde. Tannenholz bemalt 699
— Kind u. Mutter. Arvenholz bemalt 698
— Kuh. Arvenholz bemalt 697
— Liebespaar. Arvenholz bemalt 700
— Liegende. Kastanienholz 692
— Tänzerin. Wassereiche 694
— Tanzpaar. Arvenholz bemalt 697
Kölner Meister, Anfang d. 14. Jahrh. Kreuzigungsaltärchen 784
— erste Hälfte d. 14. Jahrh. Mutter Gottes 782
— Anfang des 15. Jahrh. Mutter Gottes 783
Königsfigur. Ende des 14. Jahrh. 820
Mainzer Meister (Hans Backofen?), um 1520. Mutter Gottes mit zwei Bischöfen 707
Mittelrheinischer Meister, um 1400. Vesperbild . 782
— Anfang des 15. Jahrh. Vesperbild 783
— Mitte d. 15. Jahrh. Zwei weibl. Büstenreliquiare 787
Mittelrheinisch, Ende des 15. Jahrh. 826
Nordwestspanisch (?), 18. Jahrh. Die Pilgermadonna (Holz, polychrom) 1089
Hans Wydyz der Ältere, Basel. Adam und Eva. Buchsbaum 320
— Freiburg i. Br. Dreikönigsaltar 336
— Siegmaringen. Altes Weib. Buchsbaumholz 325

METALL — Seite

Antike Kopie n. d. Vorbild d. Appollon vom Belvedere. Erz 236
Kirchner, E. L., Hockende. Zinnguß à cire perdue 692
Szwarc, Marc, Le Colporteur 82
— Musikanten (getriebene Kupferplatte) 80

STEIN

Abbo, Jussuf, Weibl. Akt 844
Antike Kopie nach dem Kopfe des Discopal des Myron. Marmor . . . 236
Bodhisattva Maitreya . . 623
Breker, Arnold, Kniende 794
Buddha und Adorat unter indischen Bogen . . 631
Buddha predigend . . . 632
Bruchstück dazu 632
Dame mit Spiegel . . . 631
— in Tänzerinstellung . . 631
Despiau, Charles, Eva, Entwurf für ein Denkmal des Zöllners Rousseau 1124
— Figur für einen Garten 1124
— Frau Othon Friesz . . 1127
— Frau Line Aman Jean 1123
— Kind 1123
— Frau Leopold Levy . . 1127
Eroten unter ind. Bogen . 531
de Fiori, Ernesto, Die Amerikanerin 817
— Stehender Mann . . . 844
Freiberger Lettner, Fragmente des 329
Girlandentragende Eroten . 631
Kolbe, Georg, Aufblikkende. 1920 374
— Schöpfung. 1924 . . 374
Kopf des Asketen Gautama 632
Seitenansicht dazu . . . 632
Loutchansky, Jacques, Köpfe 79, 80
Maturité 82
Malfray, Charles, Denkmal (Fragment) . . . 81
Poupelet, Jane, Femme à la toilette 81
Schreiner, A. F., Löwe im Wilhelm-Marx-Haus, Düsseldorf. Marmor . 794
Sitzender Buddha . . . 623
Skulptur eines Bisons . . 351
Sopher, Bernhard, Oberbürgermeister Dr. Adenauer 819
Stehender Bodhisattva . . 624
Stehender Buddha . . . 624
Steinmadonna, Rheinisch um 1300 820
Trauernder Avalokitischvara 637
Thorak, Joseph, Schwebende 991
Torso 991

Wiérick, Robert, Porträt von Frau Renon . . . 79
Zadkin, O., Frauentorso 513
Männerkopf 513

WACHS

Thorak, Joseph, Porträt K. Wachs 988
— Porträt Komponist Kühn. Wachs . . . 988
— Torso. Wachs . . . 987
„Prager Jesuskindlein". Wachs. Italien, 17. Jahrh. 213

Architektur

Blick aus dem Fenster einer Mönchszelle. Qyzil . . 881
Bachschlucht. Qyzil . . 882
Rotkuppeltempel. Qyzil . 882
Blick aus der Säulenhalle des New Yorker Rathauses. 1912 595
Bonatz, P., Hans Vorster, Köln 802
— Stumm-Konzern, Düsseldorf 804
Elsaesser, M., Kunstgewerbeschule, Köln . . 798
Entwurf für das Gebäude der Chicago-Tribune . 596
Fahrenkamp, E., Lagerhalle 807
— Portierhaus und Lagerhalle 807
Gočar, J., Tschechoslowakischer Pavillon auf der Internat. Ausstellung, Paris 1925 743
Große Stupas mit Stuccoverzierung 627
Einzelheiten und Reliefdarstellungen dazu . . 628
Hagia Sophia zu Trapezunt, Nordfront . . . 854
— Südfront 853
— Westfront 853
— Einzelheiten vom Südportal 854
Höger, F., Chilehaus: Arkaden 35
— Binnenhof 32
— Dachgalerie 38
— Dachterrasse 36
— Front 32
— Lichthof 37
— Plastisches Ornament . 39
— Stirnwand 36
— Torbogen 35
Koerfer, J., Hochhäuser in Köln 797
Körner, Edmund, Haus Meererbusch 802
— Neue Börse in Essen . 803
Kreis, W., Ausstellungsbauten, Düsseldorf . . 804
— Kohlenturm Zeche Hannibal 804
Kreis, W., Wilhelm-Marx-Haus in Düsseldorf . . 798
Mallet-Stevens, Pavillon du Taurisme 743
Mantes, Kollegiatkirche Notre Dame, Blick aus dem Chorumgang in das Mittelschiff nach Westen 1135
Muche, Georg, Wohnhaus 591
Museo Petriano, Außenansicht 355
— Erdgeschoß 356
— Hauptraum 355
— Kabinett des I. Stocks . 356
Riphan, W., Bastei, Köln 801
— Siedlung, Mauenheim . 801
Studentenwohnhäuser der Harwuro-Universität Cambridge 597
Stupa von Manikyala . . 627
— Santschi 627
Teil des österreichischen Pavillons auf der Internat. Ausstellung für Kunst und Gewerbe in Paris 1925 738
Pavillon der Niederlande ebendort 738
Teil eines Speichers der Heeresverwaltung in Brooklyn 597
Wohngruppe in Roland-Park, Baltimore . . . 598
Zusammengesetzter mittelgroßer Stupa, Chloritschiefer 627

Kunstgewerbe

Mittelrheinische Remo-Scheiben in Amorbach.
Auferstehung Christi . . 139
Der hl. Martin 140
Wappenscheibe B. v. Henneberg 139
Wappenscheibe Nassau-Saarbrücken 139
Campendonk, Heinrich, Glasbild 505
— Reiterin und Gans. Hinterglasbild 506

MÖBEL

Danziger Barock-Kommode. Um 1700 . . . 472
Rokoko-Schreibschrank. Würzburg oder Mainz. Um 1750 280

UHREN

Bergkristalluhr von Nourisson. Lyon, um 1600 279
Eiuhr von De la Garde. Paris, um 1900 . . . 279
Totenkopfuhr von Habrecht. Straßburg, um 1600 279

SCHMUCK

Goldemailanhänger. Deutsch, um 1600 . . 279

Seite

Goldemailbijou. Augsburg, um 1600 . . . 279
Mantelschließe, Silberarbeit, vergoldet, 14. Jahrh. 788

SILBERPOKALE

Jagdbecher. Gestiftet v. Jürgen Borcholt. 1600 74
Landsknechtpokal. Gestiftet v. Johannes Barum, † 1501 73
Pokal des Kaisers Maximilian 73
Pokal mit Wappen der Dassel, Stöterogge und Sankenstedt. 1537 . . 74
Rauchfaß, Bronze, 12. Jahrhundert 788
Silberne Kohlgußmedaille des Joachim Henne. Vorder- und Rückansicht 492

TEXTILIEN, WANDTEPPICHE

Aubusson, Die Badende, (Fragonard). Um 1770 45
— Chinesenfolge. Fischfang. Um 1750 . . . 408
— — Der Tee. Manufaktur des Fr. Picon. Um 1745 443
— Fußteppich. Ausschnitt. Um 1820 458
— Geschichte der Armida. Um 1650 398
— Geschichte Don Quijotes. Dorothea. (P. Mage und Fr. Picon). Um 1750 448
— Götterliebschaften. Um 1710 457
— Hektor und Anchises. Um 1680 401
— Ländliche Freuden. Blindekuh. Um 1570 . 444
— Die Lebensalter. Jugend. Um 1760 454
— Der kleine Maler. Um 1780 453
— Metamorphosen Ovids. (Oudry). Garten der Circe. Um 1750 . . 407
— Das Urteil Salomos. Um 1700 402
— Verdüre. Manufaktur des Jacques Dumonteil. Um 1770 447
— Wappenteppich. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts 397
Felletin, Die Neun Helden. Alexander. Um 1550 932
— — Gottfried v. Bouillon. Um 1550 931
— Geschichte Alexander d. Gr. nach Ch. de Brun. Um 1680 941

Seite

PORZELLAN UND FAYENCEN

Schüssel, Erfurter Fayencen 204
Vier Krüge, Erfurter Fayencen 209
Gruppe zweier Prinzessinnen mit Mohr. Frankenthal, um 1759 bis 1762 1136
Deckelvase m. gelbem Fond u. bunter Muffelfarbenmalerei. Fulda . . . 671
Grünglas. Dreihenkeltopf . 200
Hausmalerfayencen mit Muffeldekor in der Art Helmhacks, von Meister M. S. und W. R. . . . 672
Büste des Mainzer Kurfürsten Johann Emerich. Von Johann Peter Melchior. Höchst um 1770 214
Javanischer Tanz. Porzellan 210
Kreussener Krug. Bez. 1680 186
— mit Abundantia-Relief . 186
— Modell aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. . 189
Malerischer, im Reliefornament hingehender Dekor auf dem Kreussener Krug 189
Ursprüngliches Aussehen des übermalten Reliefs auf dem Kreussener Krug 189
Mann in spanischer Tracht (2 Abb.) Tonstatuette, Meister ME 190
Meißener Porzellanstatuette des „Prager Jesukindleins". Modell v. J. J. Kändler. Um 1730 213
Ragonde. Von Kändler. Meißen um 1740 . . 214
Keramik von Jais Nielsen. Graues Steinzeug mit blauer und brauner Malerei. Anbetung der hl. drei Könige und der Hirten (1621) 953
— Vase mit Saul u. David 953
— Vase mit Szenen aus der Geschichte d. Moses. (1922). 933
— Wandteller. (1922). Fischzug des Petrus . 948
Steinzeugvase. (1924). Verkündigung an Maria u. an die Hirten 948
Barmherzige Samariter. (1923). Steinzeug, grau glasiert 954
Saulus tötet die Lüge. (1924). Steinzeug in blauer, rosa, brauner, grüner und schwarzer Bemalung . . 954
Simson mit dem Löwen. (1923). Seladon, graugrün 954

Seite

Susanna. (1921). Graues Steinzeug, blau und grün bemalt 954
Taufbecken. (1922). Graues Steinzeug, blau bemalt 948
Komödiantin. Von F. A. Bustelli. Nymphenburg um 1760 . . . 219

OTTONISCHE KERAMIK

Becher 171
— mit drei Aufsätzen . . 171
Dreifußbecher 172
Gesichtsbecher. 177
Zwillingsbecher 171
Henkelkrug mit Wellenband 177
— mit Zierbändern . . . 178
Langhalsige Flasche . . 172
Plastisch verziertes Gießgefäß 172
Reich verzierter Ringelkrug 178
Vierhenkelkrug 172
Farbig bemalte Porzellanfigur eines Schiffers. Petersburger Porzellan-Manufaktur. Zweite Hälfte des 18. Jahrh. . 220
Potpourri-Vase. Von Jacob Helchis. Wien um 1730 214
Schlesische Hafnerschüssel mit farbigen Glasuren, Brustbild Kaiser Rudolf II 203
Sèvres-Tasse. Fond grün und blau mit Figuren nach Boucher 214
Thorak, Joseph, Fromme. Terrakotta 987
Tonmaske eines Schauspielers. Köln, 2. Jahrh. n. Chr. 18
Türke und Türkin. Capo di Monte 1750/60 . . 219
Winzer. Von G. J. Niedermayer. Wien um 1750 bis 60 219

KACHELN

Kachel mit Terra. Georg Vest d. Ä. in Kreussen 185
Kacheln nach Stichvorbildern von Goltzius . 196
Geburt Christi. Kachel . 195
Gesicht. Kachel . . . 195
Merkur. Kachel . . . 199
Figur eines Trommlers. Kachel 199
Fragment eines Ofenaufsatzstückes 196

GLAS

Geschnittener Deckelbecher von W. v. Eiff . 322
Glasflasche in Gestalt eines sitzenden Affen. Köln, 3. Jahrh. n. Chr. 17
— in Gestalt zweier Köpfe. Köln, 3. Jahrh. n. Chr. 17
Glashumpen mit farbigen Nuppen. Köln, 3. Jahrh. 18

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Lovis Corinth — Bes. Fritz Gurlitt, Berlin — Walchensee 1921

Lovis Corinth

Von GEORG BIERMANN / Mit einer farbigen Tafel und vier ganzseitigen Abbildungen

DIE Überschrift bedarf der Einschränkung. Nicht ein Rückblick auf ein mehr als fünfzig Jahre langes Künstlerleben soll gegeben werden, sondern es gilt, den letzten Werken des Meisters, die zum Teil noch naß das Kronprinzenpalais im vergangenen Dezember und zum anderen gleichzeitig die alte „Sezession" zeigten, ein Geleitwort zu sagen und das Schöpferische in Lovis Corinth schlechthin zu erfassen.

Daß dieser Künstler eines der ganz großen Wunder ist, das Mitgeborene erleben können und daß es in der deutschen Moderne keinen Zweiten neben diesem Einen gibt, der auch nur entfernt einen Vergleich rechtfertigen könnte, wissen nachgerade alle, die die Entwicklung dieses Alterswerkes verfolgt haben. Aber wenigen ist bewußt, wie sehr dies Werk des Künstlers in sich jene logische Bedingtheit besitzt, die noch die frühesten Schöpfungen aus Königsberg mit seinen letzten Arbeiten verbindet, wie Anfang, Werden, Reife und Vollendung Momente schöpferischer Entladung bedeuten, die Ausbruch einer Persönlichkeit sind, die in sich den Gott verborgen hielt, der ihren Weg bestimmte. Jugend und Mannesalter bedeuten wie im Leben des Menschen so auch im Schauen des Künstlers: Naturnähe, Verklammertsein mit allen sinnlichen Organen ans Dasein selbst; Reife und Vollendung dagegen sind Abkehr vom Alltag und Opferung vor dem Geist, der dem inneren Schauen Erkenntnis schenkt, von der selten die Jugend und niemals der Herdenmensch etwas weiß. Aber im schöpferischen Künstler ist sie lebendig, und je mehr sich die Lebensbahn diesseitigem Ende nähert, um so stärker wächst die göttliche Flamme im Schöpfer empor, die den Weg ins Ewige erleuchtet.

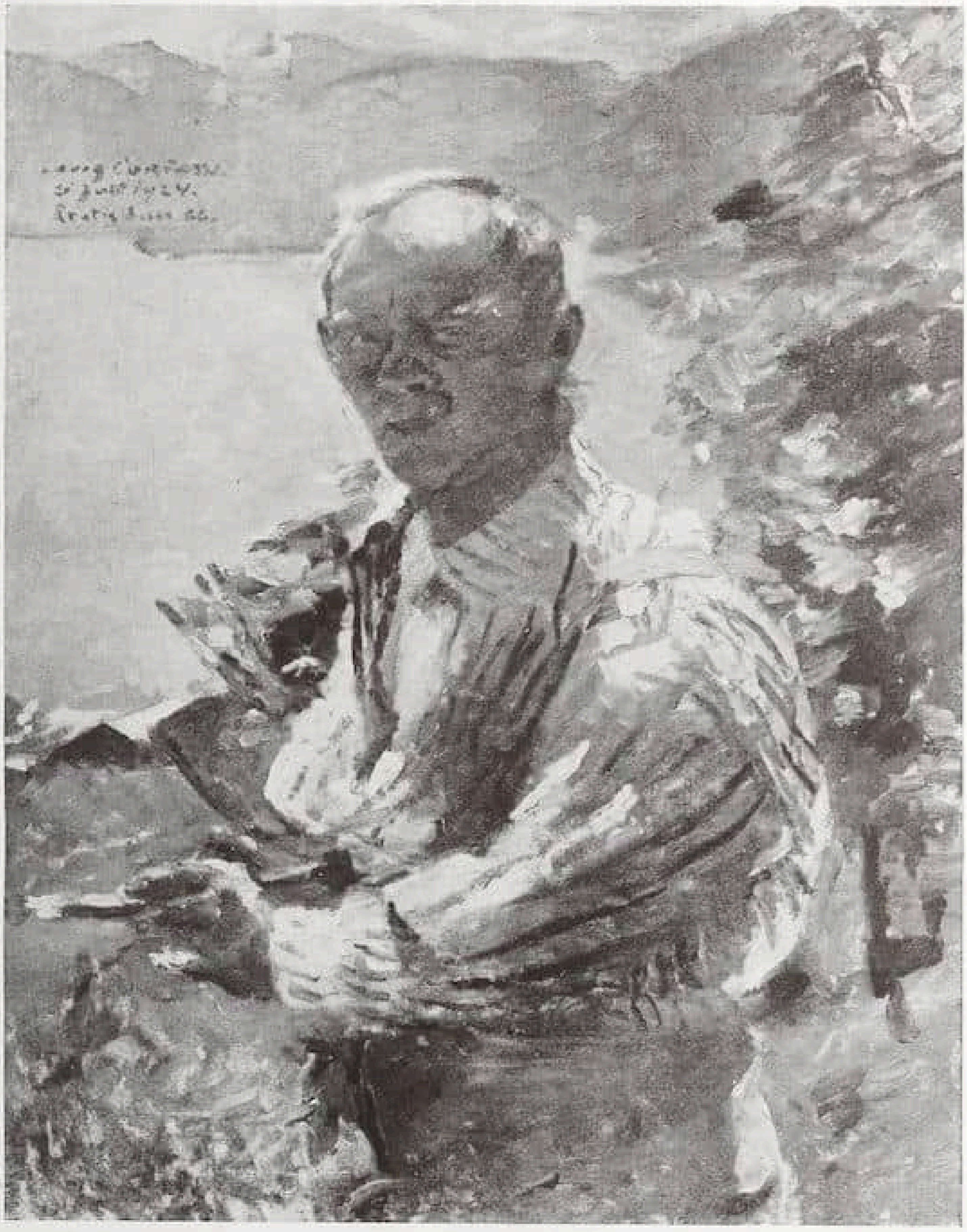
Bis zur Mitte seines Lebens und darüber hinaus war Corinth Vollblutbejaher des Daseins, trunken vor Lust und oftmals berstend vor Kraft, die aus ihrer starken elementaren Wurzel losbrach, die Welt der Alltäglichkeit und der Geschichte mit Farben in Gesichte band, die immer unvergänglich sein werden und heute stärker denn je unser Bewußtsein ergreifen, je mehr wir erkennen, daß sie im Letzten immer drei Handbreit über dem eigentlichen Leben gestanden sind. Dann gab ihm die Natur selbst das Zeichen zur Einkehr, und je mehr die physischen Kräfte den starken Bau dieses Leibes zu verlassen schienen, um so größer wuchs mit jedem neuen Jahr das Wunder empor, das der Geist durch den Zauber von Farbe auf Leinwänden leibhaftig werden ließ. Das Gefäß für diesen starken schöpferischen Geist von der Natur gebrochen, die zitternde Hand nur fest in der Umklammerung des Pinsels — aber immer noch knabenhaft jung, wenn sie dem Rausche folgt, der aus der Seele zur Gestaltung drängt; die Fülle der inneren Gesichte aber so einzig groß und weit das Schauen, daß Ähnliches selten erlebt ward.

Sind diese Dinge, die im Feuerwerk einer malerischen Explosion mit einer in der deutschen Kunst bisher nie erlebten farbigen Fülle und Schönheit vor uns Tatsache geworden sind, überhaupt noch Abbild geschauter Natur? Ja und nein. Denn natürlich ist dies der Walchensee, jenes der Vierwaldstättersee, aber es ist nicht der See in Oberbayern und jener in der Schweiz, den die Ansichtskartenindustrie festhält oder selbst die Studien von Malern wiedergeben. Dies sind die beiden Seen, die vielmehr Corinth gehören und die selten so das Auge eines Sterblichen gesehen hat. Hier hat sich Feuer aus der Palette des Malers und Sturm aus dem Rausch eines Gesichtes über den herrlichen Schwyzer See ergossen; dort kristallinische Klarheit in stärkster Kontrastie-

rung von Gebirge, Wasser und Uferhöhenrand über eine Landschaft gelegt, die im Letzten nur Vorwand ist, um jene Melodie erklingen zu lassen, die an jenem einen Sommermorgen, da Corinth malte, aus der Seele des Schöpfers heraus zum Ausbruch drängte.

Diese beiden hier als Beispiel reproduzierten Landschaften sind zwar in Anlehnung an die Natur als Modell des Göttlichen entstanden, aber ich weiß trotzdem, daß Corinth sie mit fast geschlossenen Augen gemalt hat. Auch in seinem Atelier kann er solche Dinge malen wie jener alte Chinese, der von dem dreitägigen Versenktsein in Berg und Tal, in Sonnenaufgang und -Untergang heimkehrte, um bei geschlossenem Auge seine Landschaft zu malen. Man vergleiche, um sogleich zu erkennen, wie stark gerade in diesen beiden Werken das Musikalische an sich nach zwei entgegengesetzten Polen hin im Malerischen festgehalten wurde. Die Luzerner Seelandschaft ein Furioso mit allen Registern eines vollbesetzten Orchesters; der Blick vom Urfelder Landhaus auf den See ein dolce und allegro, das stark die Sinne umschmeichelt. Man sage auch nicht, daß Corinth einfach das Vorbild der Natur mit dem hellen Klang seiner Palette auf die Leinwand übertrage, wie es die typischen Impressionisten taten, wenn sie nicht mehr wie eine virtuosenhafte Fingerfertigkeit besaßen. Im Gegenteil: In jedem dieser Corinthschen Bilder ist Gestaltung und malerische Komposition, wenn vielleicht auch nur unbewußt. Eine einzelne Tanne kann — wie auf der Walchenseelandschaft — Zentrum des Blickfeldes und damit Träger der gesamten Bildkomposition sein, während mächtige Häuserblocks im Gegenüber fast zu einem Nichts verschwinden und auch Gebirge, das den Horizont abschließt, nichts als Umrahmung ist. Oder einer Uferlinie des Vierwaldstätter Sees, die das Auge des Malers reizt, wird selbst im überragenden Dahinter der Schweizer Bergketten malerisch die Bedeutung gegeben, durch die das ganze Bild in sich zusammengehalten und aus der Zufälligkeit einer Tagesstunde losgelöst ist. Drüben der Pinsel in leichter huschender Bewegung, nur hin und wieder kräftigere Akzente verteilend, dort ein spachtelartiges Hinmauern und Zusammenraffen von Tonkomplexen, das in dieser Tollkühnheit einfach grandios genannt werden muß. Immer aber sind es die Gesichte, die aus dem Innern der Künstlerseele ans Tageslicht drängen, immer wirkt eine schöpferische Kraft, die nicht der Natur erliegt, sondern sie zu sich hinabzwingt.

Und diesem Künstler, der oftmals in den Spiegel schaute, wird die eigene Erscheinung — je mehr die Jahre der Vollendung entgegengehen — zum großen Frage- und Antwortspiel an das Schicksal. Im Werk des Meisters gibt es kein Selbstbildnis, wie immer es aufgefaßt sei, das nicht als Bekenntnis des inneren Menschen wichtig wäre. Wem dichterische Imagination verliehen ist, könnte sogar die nicht geringe Zahl dieser Corinthschen Selbstporträts zu einem wundervollen Kranz zusammenbinden, und der wäre wie die Beichte eines herrlich großen Menschen, der zeitlebens ein reines wundervolles Kind geblieben ist. Aber in diesem Kranze gäbe es dennoch Dinge, die nur zufällig sind. Ausbrüche von Übermut und Sinnlichkeit, die lediglich an der Oberfläche des Daseins haften. Die Selbstbildnisse des Alters gestatten dagegen keinen Vergleich mit anderen und bilden durchaus eine Klasse für sich. Es sind „confessiones" schlechthin, Tatsachen, die weniger der rein malerischen Freude als vielmehr dem inneren Ohr ihres Schöpfers die Entstehung danken, d. h. Spiegelungen der Seele, die freigeworden ist vom Leben und sich im Selbstbildnis auf der Leinwand in Bejahung, Verneinung, in Kraft und Verzicht, in Freude und Kummer entlädt. Ob ähnlich oder nicht, das ist hier völlig einerlei. Ein Selbstbildnis aber, wie das hier abgebildete, das Corinth im letzten



Lovis Corinth
Selbstbildnis. 1924

Lovis Corinth. Vierwaldstättersee. 1924

Lovis Corinth. Das trojanische Pferd. 1924

Lovis Corinth. Walchensee. 1924

Jahre an seinem Geburtstag am Walchensee malte, ist so einzig groß, so über die Erde hinausgesteigert in ein ewig und allgemein Gültiges, so sehr erschütterndes Selbstbekenntnis und zeitenlos im Sinne des Einen, der wirklich den Blick nach innen zu richten gelernt hat, daß es einmal unter allen Künstlerselbstbildnissen der Kunstgeschichte für sich bestehen wird. Abbreviatur der zur höchsten Freiheit empor entwickelten Handschrift des Malers, Fazit letzter Reflexion über ein Leben, in dem Freude und Schmerz bis auf diesen Tag geschwisterlich nebeneinander wohnten. Gerade dies Selbstbildnis scheint mir fast auch wie eine Verklärung deutschen Schicksals, das selbst in den Zeiten tiefster Not dennoch dem deutschen Genius Raum und Freiheit gibt. Dieser Schädel, auf dem sich über dunklen Schatten ein Sonnenbündel gesammelt hat, ist der Schädel einer Rasse, die nur aus dem Schmerz heraus zu innerer Größe kommen kann.

Jene Phantasie aber, die im Werk unseres Meisters oft und nachhaltig die weiten Gefilde der Geschichte durchstreifte und immer Gleichnisse suchte, ist noch einmal rein und groß aufgebrochen auf einer der köstlichsten Schöpfungen überhaupt, die wir Lovis Corinth danken. Das „trojanische Pferd“ — wie sehr hat unser Künstler zeit seines Lebens die Welt Homers geliebt, auch darin ein Prototyp seines germanischen Stammes — ist eine jener Phantasmagorien, die der heiteren Tochter Jovis ein dankbares Denkmal setzen. Motiv aus der alten griechischen Sagenwelt, die an einem frohen Morgen der Geist des Malers in der Erinnerung durchstreift. Irgendwo bleibt die Vorstellung stärker haften. Das Bild ist da, innerlich gesehen und im nächsten Augenblick bereits auf die Leinwand gehämmert, daß alle Feuer der herrlichen Seele aufsprühen in der Verklärung eines Ichtyosauros, der nicht einmal vier Griechen in sich hätte aufnehmen, viel weniger eine trojanische Festung hätte bezwingen können. Indes ist diese Feststellung völlig belanglos, vielmehr sollte man nur so Geschichte oder Sage malen, wie es Corinth auf dieser, vielleicht stärksten seiner malerischen Arbeiten getan hat. Das ist durch die entzündete Kraft eines Pinsels, der in sich alle Gluten sinnlichen Seins besitzt, gestaltet worden. Dieser gehorcht seinerseits wiederum der zitternden Hand eines Riesen, der physisch nicht mehr besteht, aber im letzten Winkel seiner Seele die schöpferische Dynamik beieinander hält, die von Zeit zu Zeit und sich von Jahr zu Jahr übersteigernd, solche Wunder Tatsache werden läßt.

In diesen vier hier ausgedeuteten Werken aber ist der ganze Corinth in seiner letzten schöpferischen Essenz noch einmal leibhaftig. Er, Kraft der germanischen Rasse im Künstlerischen, ist einer der Begnadeten, denen die Fülle der inneren Gesichte zuströmt, wie ein Geschenk des Gottes. Sein nach innen gekehrter Blick hat gleichnissuchend auch noch in den letzten Jahren weitentlegene Gebiete geschichtlichen Seins durchstreift, um immer bei den einfachsten Dingen zu landen. Sein Pinsel ist heute mehr denn je zuvor Instrument der innerlich entzündeten Schönheit, Rausch der Trunkenheit, herrlicher Gestalter von Gesichten.

Nur wer so wie ein Lovis Corinth hineingreifen kann ins Leben, um frei zu werden von Alltäglichkeit, der allein ist Künstler.

Puvis de Chavannes

Von H. MARTINIE / Mit fünf Abbildungen auf vier Tafeln

WIE ein Strom, der zwischen seinen Ufern in immer breiteren Fluten dem fernen Horizont entgegenfließt und immer mehr Himmel umfassen möchte, so verlief das Leben und die Entwicklung von Puvis de Chavannes. Wie so viele andere mußte er die Verständnislosigkeit und Feindseligkeit von Kritik und Fachgenossen über sich ergehen lassen. Seiner selbst und seines Sieges sicher, erklärte er der Gesellschaft nicht den Krieg und verurteilte niemanden. Dieser große Kämpfer war niemals ein Revolutionär. Als ein Genie der Ordnung wollte er im Geiste der Ordnung siegen. Seinem Erfolg haftet kein Flecken an; keine Lehre ist so groß, so würdig als die, welche er fünfzig Jahre lang dauernd erteilte.

Als die Kritik sich weniger hart gegen ihn zeigte, vereinfachte er, auf die Gefahr hin, sich ihr für immer zu entfremden, Zeichnung und Modellierung noch mehr und drang unbeirrt zu einer immer reineren Harmonie vor. Dies bedeutete keine Herausforderung, sondern ergab sich aus den Gesetzen seiner Kunst. Nachdem nun die Kritik ihre Feder voller Galle niedergelegt hatte und das Publikum die meisterhafte Wandmalerei des Pantheon begeistert feierte, nachdem endlich alle erobert waren durch den unwiderstehlichen Zauber seiner zarten Farbentöne, wählt er für seine Wandbilder des Pariser Rathauses und der Bibliothek in Boston leuchtende Farben, die aber immer der von ihm aufgestellten Regel gehorchten: Unterordnung unter den Charakter des auszuschmückenden Bauwerkes.

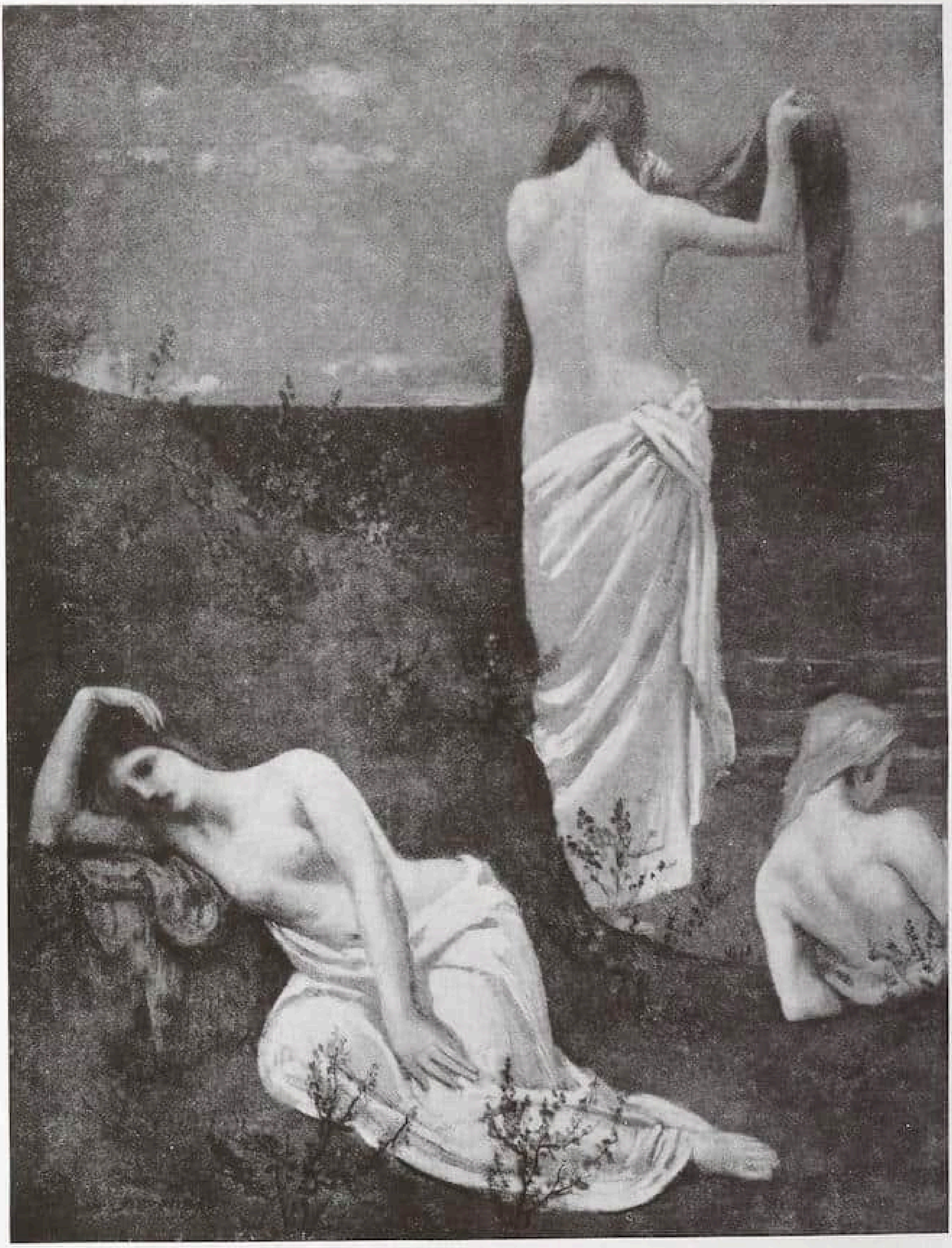
Es ist eine Kunst voll Gesundheit und Helle, wo Verstand und Empfindung sich harmonisch ergänzen, und man hat mit Recht gesagt, daß Plato die Schöpfungen von Puvis de Chavannes geliebt haben würde. Vergleiche dieser Art sind etwas kindlich, aber der Ruhm von Puvis erträgt ungetrübt die Gefahr einer solchen Nebeneinanderstellung.

Sein Talent entwickelte sich ohne zu frühe Reife. Mit zwanzig Jahren offenbarte sich ihm auf einer langen Reise in Italien (wo er besonders Tizian, Tintoretto und Veronese bewunderte, während man aus ihm einen Nachahmer der Primitiven, besonders Giottos machen wollte) die Größe der Malerei. Damals beschloß er, gleichfalls Maler zu werden. Sein Entschluß war der eines Menschen, der die Schwierigkeiten seines Unternehmens ermißt und entschlossen ist, sie zu überwinden.

Von seinen Lehrern, die ihm nichts gaben, ist wenig zu sagen. Er sah schnell ein, daß sie ihn nichts lehren konnten, nicht einmal Delacroix, bei dem er nur vierzehn Tage blieb. Bei Henry Scheffer und Couture war er gleichfalls nur sehr kurze Zeit und erwarb nicht einmal die nötigsten technischen Kenntnisse. Jahrelang arbeitete er allein, nachher mit Kameraden wie Bida und Ricard. Die wertvollsten Ratschläge kamen ihm von Pollet, einem talentvollen Graphiker und ehemaligen Romschüler, der ihn in den schwierigsten Zeiten leidenschaftlich verteidigte.

Die „Rückkehr von der Jagd“, ausgestellt im Jahre 1859, bezeichnet den Anfang seiner Ruhmesbahn. Die dekorative Begabung zeigt sich bei diesem ersten Anlauf großartig und ungezwungen, trotz gewisser Reminiszenzen und einer unvermeidlichen Unerfahrenheit. Eine jugendliche Freudigkeit entfaltet sich dort, die von den bewegten, edlen Körpern ausgeht. Die Vorliebe für Schlichtheit und Vornehmheit frei von aller Schulkonvention, diese zwei Konstanten der Kunst von Puvis, sind schon hier bemerkbar.

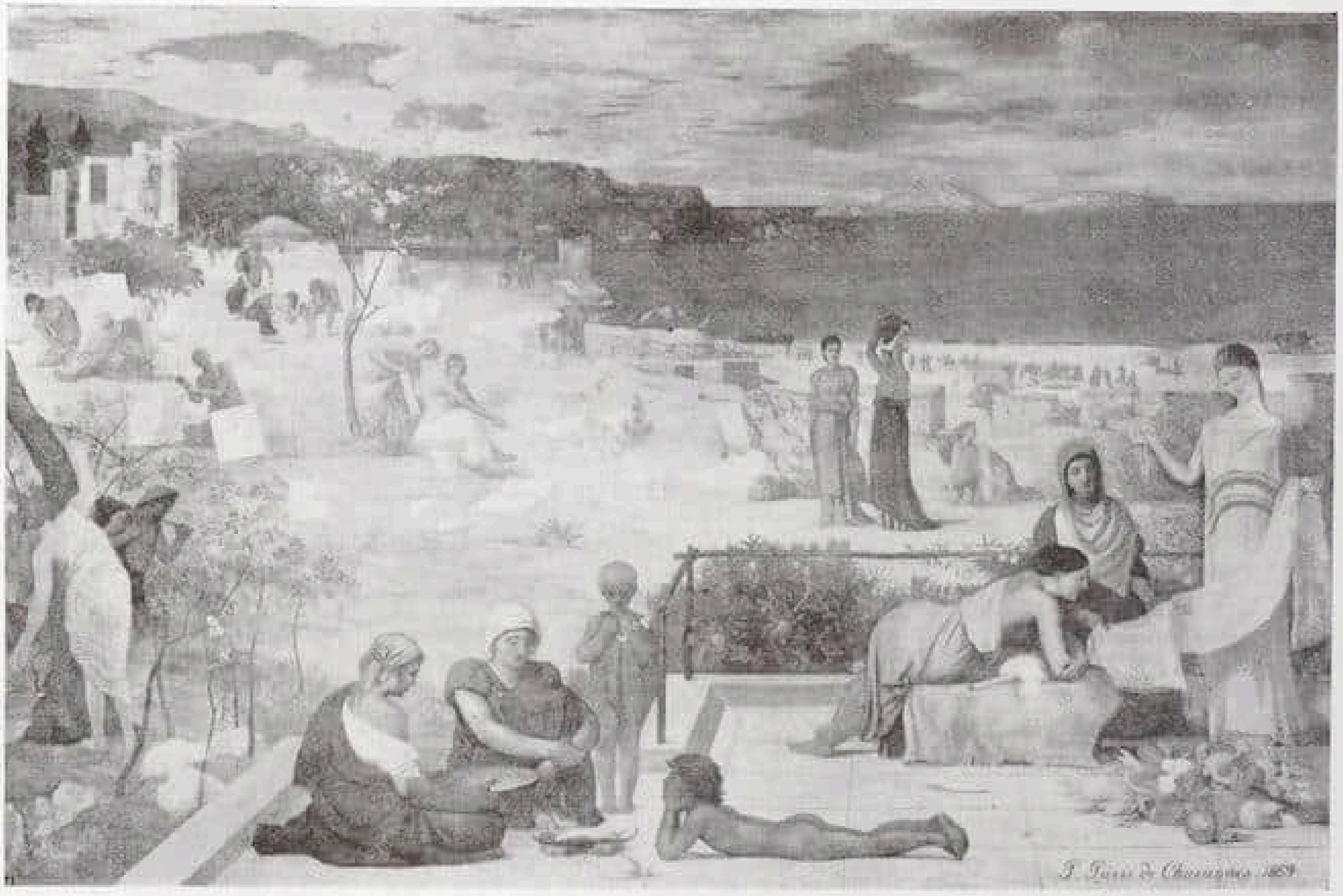
Puvis de Chavannes. Die hl. Genovefa
(Fresko im Pantheon, Paris)



Puvis de Chavannes
Wandbild

Puvis de Chavannes
Salome. (Ein wenig bekanntes Jugendbild)

Puvis de Chavannes — Wandbild im Amphitheater der Pariser Universität



Puvis de Chavannes — Marseille, die griechische Kolonie

„Eintracht“ und „Krieg“ von 1861, „Arbeit“ und „Ruhe“ von 1863, heute alle vier in Amiens, zeigen eine größere Einfachheit der Komposition, eine größere Sicherheit in der Modellierung, eine besser angepaßte Technik. Der „Herbst“ 1864 und der „Springbrunnen“ 1868, echte, in die Wandmalerei übertragene Idyllen, errangen einen großen Erfolg. Der Stil folgt ungezwungen der klassischen Tradition.

„Ich habe zusammengezogen, aufgehäuft, hineingepreßt... ich wollte soviel als möglich in wenigen Worten sagen,“ so äußerte sich der Künstler in bezug auf diese zwei Werke.

Zwischen diesen beiden Gemälden schuf Puvis de Chavannes im Auftrag der Stadt Amiens für das dortige Museum „Ave Picardia nutrix“. Das ist die erste seiner unsterblichen Taten. Die Schönheit der Konzeption verbindet sich mit der Sicherheit der Ausführung; das Auge genießt entzückt diese volle Harmonie, und der Geist erfreut sich an der klaren Bestimmtheit. Der Künstler stellt in diesem Gemälde die erste Familie dar in einer Welt, die er schafft, in ausdrucksvollen Formen von heiterstem Lichte übergossen. Ein Traum voller Größe und Adel hat Gestalt angenommen und beruhigt unsere friedlosen Seelen durch seine leben- und schönheiterfüllte Eigenart.

Jetzt im Besitz all seines Könnens, schuf er neue Werke mit den hohen Vorzügen der „Ave Picardia nutrix“, deren hochdramatische Handlung auf der Fläche großzügig entfaltet, geordnet durch einen besonderen Sinn für Klarheit und Plastik allen Forderungen der monumentalen Wandmalerei genügen muß. Es bleiben nur zu nennen:

Im Jahre 1869 „Die griechische Kolonie Massalia“ und „Marseille, die Pforte des Orients“. Die Kritik, die durch „Ave Picardia nutrix“ fast bezwungen worden war, ließ den Künstler den Moment der Schwäche, den er herbeigeführt hatte, teuer bezahlen. Sie brach mit unerhörter Heftigkeit los und warf ihm gehässig vor, daß er weder zeichnen noch malen könnte. Seine „Enthauptung des heiligen Johannes“ 1870 verursachte einen Skandal.

„Karl Martel“ und „Die heilige Radegonda“, für das Rathaus von Poitiers (1874—1875) geschaffen, brachten eine Beruhigung. Die „Heilige Genoveva“ für das Pantheon 1876 bedeutet endlich den Sieg, und so bezwang die Heilige noch einmal durch die Gnade ihres Glaubens die Barbaren. Das Publikum bewundert, die Kritik beugt sich — aber es ist nur ein Waffenstillstand. Die Feindseligkeit erwacht wieder beim „Verlorenen Sohn“, den „Mädchen am Meeresstrand“ 1879 und dem „Armen Fischer“, Staffeleibildern, die Puvis zwischen seinen großen Wandgemälden schuf, und die, wie man zugeben muß, nicht auf seiner Höhe stehen, wenn auch über der Produktion der Zeitgenossen.

Das „Ludus pro Patria“ im Jahre 1882 (der Karton wurde 1880 ausgestellt) ist eine vornehme Antwort auf die Beleidigungen und Dummheiten der Kritik. Niemals vereinigten sich die Eigenschaften, die der antiken Kunst die Vorherrschaft sichern: Leben, Stil, Schönheit, so glücklich in der Wandmalerei, wie in diesem Werke von Puvis de Chavannes, welches endlich die Stunde seines anerkannten Sieges bedeutete.

Der „heilige Wald der Musen“, die „Antike Vision“ und die „Christliche Inspiration (1884—1886) für das Lyoner Museum, stellten den Frieden mit den letzten Widersachern her. Puvis ist nun der Meister, der verschwenderisch einer fiebrigen Generation Freude spendet. Seine Gemälde für die Sorbonne (1887), für das keramische Museum von Rouen, „Zwischen Kunst und Natur“ (1890—91); für das Pariser Rathaus „Sommer“ (1891), „Winter“ (1892), „Victor Hugo“ (1893—94), „Die Musen, die dem Boten des Lichtes zujubeln“, für die

Bibliothek in Boston (1895), sind allgemein erwartete Werke, die bei ihrem Erscheinen gefeiert werden. Im Jahre 1895 veranstalteten Studenten und junge Künstler ein Fest für Puvis, um sein Werk und seinen Genius zu feiern. Der Meister lebte dann noch ein Jahr, gerade lange genug, um seine „Heilige Genoveva, die über Paris wacht" zu beenden. Sie wacht auch über seinen Ruhm.

Das Buch von Marius Vachon „Puvis de Chavannes" bringt eine tief empfundene und verständnisvolle Lebensbeschreibung von Puvis de Chavannes, dem größten modernen Freskomaler. Man kann dieses an Schlichtheit und Geradheit vorbildliche Leben nur bewundern. Alles an ihm ist klar, wie das helle Licht seiner Gemälde. Die Kunst war für ihn eine tiefernste Sache; ohne viel Wesens davon zu machen, hielt er sie für die höchste Würde der Menschheit. In diesem hohen Verantwortlichkeitsgefühl lehnte er es ab, die Handelskammer in Bordeaux auszumalen, weil man ihm das Sujet vorschreiben wollte, und fast hat es uns um die Wandgemälde der Sorbonne und der Bibliothek in Boston gebracht. Weder Anfeindungen noch der gefährlichere Ruhm konnten seine Rechtlichkeit antasten.

Die Jugend, der er immer eine tatkräftige Anteilnahme gezeigt hat, ist sehr undankbar, ihm und seinem Werk gegenüber; aber diese Undankbarkeit trägt ihre Strafe in sich selbst. In ihrem Vergessen und ihrer Gleichgültigkeit verkennen sie den Meister, der ihnen an Geist und Herz am nächsten steht. Man müßte den instruktiven Wert des Werkes von Puvis de Chavannes besonders hervorheben, das in modernem Sinne die heutigen Probleme umfaßt: Technik, Sujet, Landschaft, Symbol, Synthese, moderne Anschauung (wie in Rouen). Allgemeiner gesehen, was denjenigen, die von geistigen Leistungen berührt werden, wichtiger sein wird: Keine Produktion gereicht der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr zum Ruhme, adelt diese Epoche mehr, als das Werk von Puvis de Chavannes. Den jungen Weltverbesserern von heute, die zu geneigt sind, die Älteren von 1880—1910 zu verleugnen, die glauben, daß man eine anspruchslose Seele durch Heldentaten im Fußball voll befriedigen kann, rufen wir ins Gedächtnis zurück, daß das „Ludus pro Patria" auch ein olympisches Spiel begreift, von dem attische Feinheit und geistige Beschwingtheit ausging, von der sie vielleicht nichs ahnen. Übers. L. P.

O. Coubine. Radierung

Abb. 1
Glasflasche in Gestalt zweier Köpfe
Köln, 3. Jahrh. n. Chr.
Museum Wallraf-Richartz

Abb. 2
Glasflasche in Gestalt eines sitzenden
Affen. Köln, 3. Jahrh. n. Chr.
Museum Wallraf-Richartz

Abb. 3. Glashumpen mit farbigen Nuppen. Köln, 3. Jahrh. n. Chr.
Museum Wallraf-Richartz

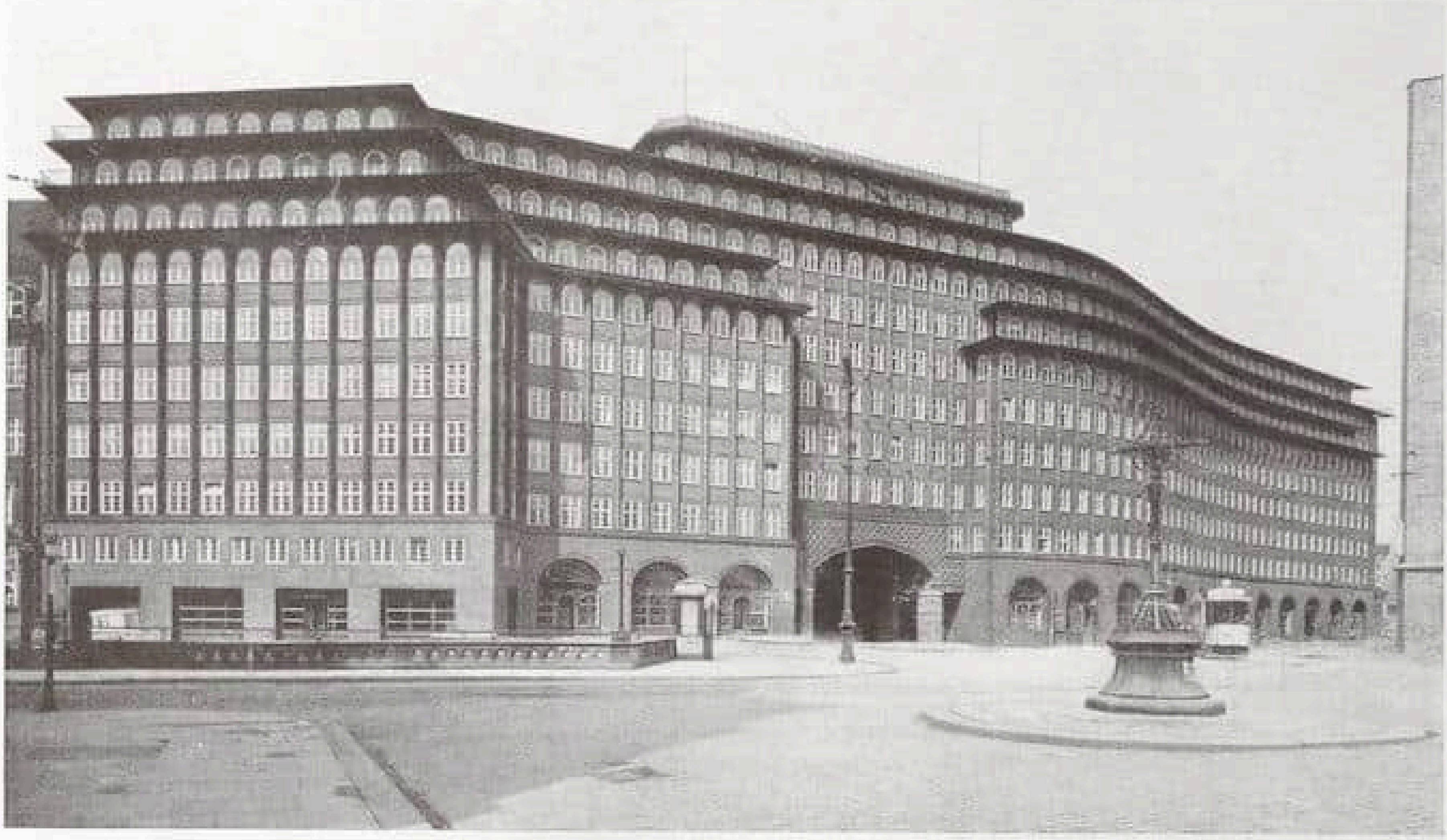
Abb. 4. Tonmaske eines Schauspielers. Köln, 2. Jahrh. n. Chr.
Museum Wallraf-Richartz

Courbet

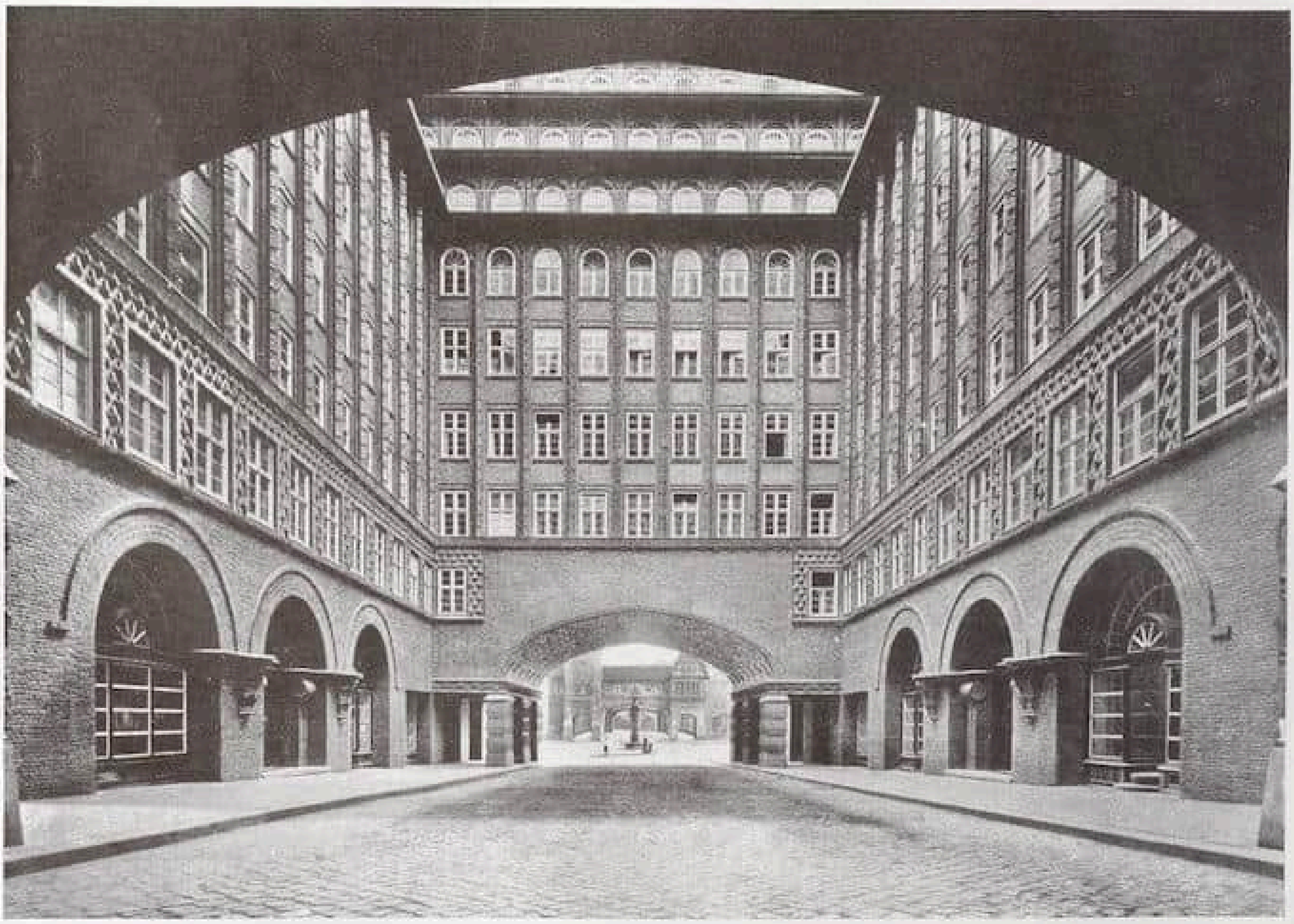
Große Landschaft

Delacroix

Blumenstilleben



F. Höger. Chilehaus — Front am Meßberg



Chilehaus — Binnenhof mit Durchblick zur Kanalbrücke

Die Neueröffnung der römischen Abteilung im Museum Wallraf-Richartz in Köln

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ALFRED SALMONY

ROM ist nicht modern, Angelegenheit älterer Sammler und spezialisierter Archäologen. Eine Einseitigkeit, die in der alten und neuen Metropole des Rheinlandes doppelt unberechtigt scheint. Verständlich, wenn man sich erinnert, wie wirr, unübersichtlich, kunstfern das Zeug auf rotem Sammet stand, wie langweilig die Reihen wirkten. Die Neuordnung, man möchte sagen Neuschöpfung des ganzen Komplexes schließt endlich die Umgruppierung des großen Museums ab. Sie ist die selbständige Leistung des jungen Leiters Fritz Fremersdorf.

Die Stadt hat trotz langem Schlaf einen großen Teil der ihrem reichen Boden entnommenen Schätze bewahren können. Daß man gerade in Köln die vielleicht bedeutendste Glassammlung sieht, liegt daran, daß sich in seinen Mauern seit dem Anfange des zweiten Jahrhunderts n. Chr. die ganze Fabrikation konzentriert hatte. Durch Ausmerzen von Fälschungen und unsicherem Händlergut verbindet Fremersdorf die glänzend durchgeführte Skizzierung der Stilentwicklung, die Häufung der künstlerischen Höhepunkte mit der bedeutsamsten Lokalgeschichte.

In einer Nische stehen Sarkophage, der Weidener im Abguß, ein anderer noch aus Wallrafs Sammlung. Die gotische Kapelle dient den jährlichen Neuerwerbungen und steht jetzt voll überraschender Schätze. Eine Tongruppe von drei Matronen (die einzige Parallele in Bonn) trägt die Inschrift: „In Köln hat es Fabritius eigenhändig gemacht." Der Mann war stolz auf Können und Heimat. Man sieht kostbare ausländische Steinsorten vom kölnischen Kapitol, Terrakotten und eine signierte fränkische Schnalle. Im Durchgang stehen Pfähle der römischen Rheinbrücke, ergänzt durch neue Pläne, die überhaupt verschwenderisch und höchst unterrichtend über die neuen Räume verteilt sind (früher vier, jetzt nahezu hundert). In einer rechten Ausbuchtung läßt sich ein Stück Entwicklungsgeschichte an den Inschriftsteinen einer Familie über ein halbes Jahrhundert verfolgen, während die Mehrzahl der epigraphischen Denkmäler dem noch fehlenden Lapidarium zugedacht ist. Auch für diesen Teil der archäologischen Wissenschaft bedeutet Köln als Fundstätte viel.

Mit der Ostflucht beginnt gleich das römische Glas. In den Wandschränken findet das Gebrauchsglas auf Rupfen Unterkunft, später gefolgt von den deutlich durch schwarze Leisten gegeneinander abgesetzten Gräbern. In der Mitte stehen in Vitrinen und unter neuen Glasstürzen die Meisterwerke, das Luxusglas, auf mattgetönter Rohseide oder auf Rips. Alles ist hell, auch der Wandanstrich. Der verschluckende Sammet hat raffiniert ausgewählten und abgestimmten Stoffen Platz gemacht, die der Leiter privater Hilfe verdankt. Überaus reichlicher Gebrauch wird vom Recht der Beschriftung gemacht. Fremersdorf empfindet sie als Pflicht, die er diskret (schwarz auf grün) erfüllt. Früher las man kategorisch-grob: „Teller". Jeder Schrank hat sein Leitschild, alle Fundorte sind kenntlich, Geschenke hervorgehoben. Der Durchgang wird so, wenn man will, zum ausführlichsten und selbst für einen Expressionisten oder Archäologen verständlichen Kolleg über die Entwicklungsgeschichte des Kunstzweiges. Wer anders will, kann Meisterwerke ungestört und von allen

Seiten mit Blicken betasten, denn die Holzuntersätze, die einst soviel wegnahmen, sind abgeschafft. Auf Buntglas folgt der berühmte Kölner Meister des Schlangenfadens, ergänzt durch ein neues, unvergleichliches Stück. Dieses war lange bekannt und konnte kürzlich auf einer Auktion zum Erstaunen aller Sammler günstig erworben werden. Man glaubte, es sei zu schön, um echt zu sein. Man sieht, wie einfach die große museale Tat ist, wenn man nur sein Gebiet von Grund auf beherrscht. Bei dem folgenden Schliffglas scheint die Erhaltung erstaunlich, wird aber sofort erklärt durch das Steinkistengrab an der Wand, wo auch reine Datierungsangelegenheiten Unterkunft finden. Bergkristall und Achat stehen unter Glassturz.

Ganz neu sind bemalte Stücke. Gläser in Naturformen wurden frei oder in Hohlformen geblasen. Das technische Meisterwerk eines Menschenkopfes (Abb. 1) vertritt den unerhörten Luxus der römischen Provinz-Hauptstadt. Wieviel Fremdes in dem auch damals (offenbar nicht zu seinem Schaden) international versöldnerten Köln mitzusprechen hatte, zeigt das köstliche Glas des flötespielenden Affen (Abb. 2), Erinnerung an Alexandria. Die Ziergläser mit vielfarbigen Nuppen (Abb. 3) gehören zum Schönsten der Sammlung, sie haben nicht nur den Reiz der Farbe, sondern auch den im römischen Kunstgewerbe seltenen der Form. Mit dem Beginn des vierten Jahrhunderts tritt die Verschlechterung der Fabrikation ein, Untergang des Abendlandes oder so ähnlich. Die berühmte Zirkusschale (um 320) verrät noch enormes Können, daneben sieht die Schale mit Frauenköpfen (um 400) gering aus (erworben dank der selbstlosen Hilfe des Direktors des Schnütgen-Museums, Prof. Witte). Das Glas ist dem vorhandenen Raum so glücklich eingepaßt, daß mit dem Knick zur Südflucht die Keramik beginnen kann.

Hier finden zuerst die Brandgräber des 1.—2. Jahrhunderts n. Chr. und die Funde der römischen Rheinflottenstation in Köln ihren Platz. Freistehende Amphoren können endlich den Zauber des Umrisses zeigen. Neben den figürlichen Terrakotten befindet sich eine vollständige Tonmaske (Abb. 4), ein vertrautes Gesicht, so etwas wie ein genius loci. Der Sigillata-Schrank (jetzt auf hellem Rupfen, ehemals — man denke — auf Rot) versieht jedes Stück mit genauer Erklärung. Tonschlammverzierung und Weißmalerei folgen. Aus Kölner Boden stammt auch der erlesene frühe Sigillata-Kelch, ein sog. arretinischer. Das Hauptstück, der reiche Orpheus-Teller, steht für sich. Die Lampensammlung in Pultvitrinen scheidet gegenständlich und chronologisch zugleich (wie glücklich haben doch die alten Römer ihr Kunstgewerbe geordnet!). Die Lampen mit bildlicher Darstellung gehören ins 1. Jahrhundert, die mit einfachem Firmenvermerk schließen sich an und reichen bis ins 3. Jahrhundert. Am Ende nimmt der Formenreichtum also hier wie auf allen Gebieten ab. Die grünglasierte Gruppe, die mit gelber Glasur, die Schwarzfirnis-Becher, alles führt zum primitiven Ende. Die Jagd- und Spruchbecher stehen für sich, letztere natürlich mit Übersetzung der Inschriften. Mit der schwarzgeschmauchten Ware befindet man sich schon im Gebiet germanisch-barbarischer Völker, die sich schließlich mit Grobkeramik begnügten. Die beiden Skelette des 4. Jahrhunderts waren immer Lieblinge der Besucher, das mag sie für die ärmliche Ausstattung ihrer letzten Wohnung entschädigen. Als sie noch im Fleisch waren, lebten sie wie wir in Massenware.

Goldschmuck, Emailfibeln, Bernstein, Pechkohle, Knochenschnitzereien und figürliche Bronzen sind gut vertreten. Einzelnes mag andernorts bedeutender zu finden sein. Eine der besten Lösungen Fremersdorfs ist die Aufstellung der Münzsammlung, die früher schnell am unteren Ende der Pultvitrinen zusammenkullerte. Jetzt liegt sie auf beweglichem Grundriß in großen Karton-

stücken zwischen Stegen, genau beschriftet, leicht entwicklungsgeschichtlich ablesbar und gar nicht starr. In Köln wird sogar Numismatik ein Vergnügen, von dem sich die einstigen Besitzer beim eiligen Vergraben des durch Barbarenüberfälle bedrohten Geldes nichts träumen ließen.

Bronzegefäße und Bronzegerät führen zu den Gemmen. Den Abschluß bilden Silberschmiedearbeiten in Aussägetechnik, die im Gegensatz zu dem ähnlich aussehenden Filigran auf indischen Ursprung verweist. Die Völkerwanderungskunst bringt den germanischen Kerbschnitt.

Abermals biegt man im rechten Winkel um, um über die frühchristliche Kunst bis zur Zeit um 800 vorzustoßen. Dieser Teil der Sammlung (früher in den Abteilungen verstreut) ist klein, enthält aber die unvergleichliche frühchristliche blaue Schale (4. Jahrhundert). Das Gerät zeigt erneute Verschlechterung. An den Zierstücken aus fränkischen Frauengräbern kommen ganz neue Kunstfaktoren zur Geltung, die Rom nichts mehr verdanken. Provisorisch schließen einige Hauptwerke der Großplastik ab.

Ein gewaltiges Material wurde von Fremersdorf gemeistert. Wie leicht hätte die Anordnung langweilig werden können! Besonders ungewohnt ist das Verständnis für die Qualitäten und Ansprüche des Kunstwerks, das nicht totgeschlagen, sondern herausgehoben werden muß. Die Aufstellung weist museumstechnisch einen ungeahnten Reichtum an neuen, höchst fruchtbaren Gedanken auf. In dem Sondergebiet dürfte ihr nichts Ähnliches zur Seite zu stellen sein. Ihr Gelingen zeigt, daß die Stadt wohlberaten war, als sie dem jungen Fachmann vollständigste Freiheit gab. Die Eröffnung brachte ihm begeisterte Anerkennung für seine geradezu unbegreifliche Arbeitsleistung und für sein glückliches Weiterführen der größten lokalen Tradition.

Die Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien

Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln

Von HANS TIETZE

DIE Entwicklung des musealen Sammelwesens ist in Wien, in der Zeit, als anderwärts die moderne Ausgestaltung dieses Arbeitsgebietes erfolgte, durch das Vorhandensein der großen Sammlungen des Hofes bestimmt gewesen. Diese im Laufe der Jahrhunderte zusammengeströmten Schätze waren einerseits zu reich und großartig, um das Aufkommen gleichwertiger staatlicher Sammlungen zu ermöglichen, anderseits zu unsystematisch und — ihrem höfischen Charakter gemäß — zu sehr auf ihrer eigenen Vollkommenheit ruhend, um all den Forderungen zu dienen, die eine neue Zeit an derartige Anstalten stellte. Da diese neuen Forderungen nun zeitweilig mit gebieterischer Kraft auftraten, so entstanden staatliche Sammlungen, die von Anfang bestimmt schienen, hinter den Hofmuseen eine Nachlese zu halten; sie hatten kein organisches Programm, sondern die Verlegenheitsaufgabe, alles aufzunehmen, was aus irgendwelchen Gründen — z. B. weil es aus Staatsmitteln erworben worden war — nicht in die Sammlungen des Hofes gelangen sollte. So hat das „Österreichische Museum für Kunst und Industrie", aus dem neuen kunstpädagogischen Interesse der Sechzigerjahre entstanden, in der Folge so sehr als Universalmuseum des Staates zu dienen gehabt, daß es seine eigentliche kunstgewerbliche Aufgabe nicht mit voller Eindringlichkeit erfüllen konnte; so hat die Österreichische Galerie, in den Frühlingsrauschjahren der jungen Sezession als „Moderne Galerie" gegründet, in der Folge ein Programm zu erfüllen gehabt, dessen Umriß durch die Auslassungen der kaiserlichen Galerie, gewissermaßen negativ, bestimmt war. Aus dieser Not, Asyl für die Stiefkinder des Hofes, die moderne Kunst seit Beginn des neunzehnten Jahrhunderts und die österreichische Kunst seit jeher, zu sein, hat die Staatsgalerie eine Tugend zu machen verstanden und ihre zwei Themen, die internationale Moderne und das nationale Historische, zu einer Einheit verschmolzen, der jedoch die gesunde Entfaltungsmöglichkeit fehlte. Schon der drückende Raummangel mußte dieser Galerie den Atem abschneiden. Wer die Staatsgalerie im Unteren Belvedere gekannt hat, weiß, daß sie, zwischen ein System von Scherwänden eingepfercht, mit ihren Beständen immerfort jonglieren mußte, um wenigstens einen kleinen Bruchteil ausstellen zu können.

Durch den Umsturz des Jahres 1918 und den damit verknüpften Heimfall der kaiserlichen Sammlungen an den Staat ist eine neue Organisierung des Wiener Musealwesens möglich geworden, deren erste Voraussetzung die Verschmelzung der bisher verschiedenen Besitzern gehörigen, jetzt einem Eigentümer zugefallenen Bestände war. Die zweite Voraussetzung, die Behebung der Raumnot, konnte gerade für die „Österreichische Galerie" ziemlich ausreichend geschaffen werden; durch die Zuweisung des Oberen Belvederes hat sie Raum, durch die Abgrenzung ihres Arbeitsgebietes gegen das anderer Museen ein klares Programm, durch die Rückwirkung dieses Programms auf die Vergangenheit ein reiches und systematisch zusammengehöriges Material erhalten. Die Aufgabe der „Österreichischen Galerie" ist durch ihren neuen Titel umschrieben; zum Unterschiede von den Bilder- und Skulpturensammlungen des kunsthistorischen Museums, die das künstlerische Erbe der Vergangenheit international und historisch darzustellen trachten, will sie zusammenfassen, was für das künstlerische Leben Österreichs von unmittelbarer Bedeutung ist. Daraus ergibt sich eine Dreigliederung ihres Stoffs, die auch in dessen Unterbringung in drei verschiedenen Gebäuden — die alle zum Komplex des Bel-

Waldmüller — Dame in Grün

Corot — Junge Frau

Füger
Doppelbildnis zweier Kinder

Amerling

Rudolf von Arthaber mit seinen Kindern

Pettenkofen Verwundeten-Transport

Romako Gasteiner Tal

vederes gehören — in Erscheinung tritt. Als Grundlage die österreichische Barockkunst, dieser unser wahrhaft nationaler Stil, in dem die bodenständige Begabung bisher ihren reinsten Ausdruck gefunden hat und der mit hundert Einwirkungen die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts speist; dann diese Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, deren breite Fülle und Gesundheit sich aus ihrem Herauswachsen aus einer großen und kräftigen Tradition erklärt, deren Eigenart aber erst aus ihrer mannigfachen Wechselwirkung mit den gleichzeitigen Strömungen im übrigen Europa erkennbar wird; endlich von dieser abgeschlossenen, wenn gleich vielfach in unser Dasein hineinwirkenden Kunst in ihrer Andersartigkeit abstechend die Kunst der Gegenwart, die nicht auf dem Wege irgendwelcher historisierender Einstellung, sondern in unmittelbarem Erleben aufgenommen werden will. Diese ununterbrochen und unaufhörlich flutende Lebendigkeit museal zu erfassen und darzustellen, ist in einem gewissen Maße eine Contradictio in adjecto und ich bekenne, daß mir das Problem des Zeitmuseums mit seinem bekannten Konflikt zwischen zu früh und zu spät, noch mehr mit seinem Widerspruch zwischen dem Lebensrecht des Dargebotenen und der musealen Perspektive seiner Darbietung bisher nicht restlos gelöst zu sein scheint. Von diesem Standpunkt aus muß ich es eigentlich begrüßen, daß die Österreichische Galerie erst jetzt, nach Abschluß ihrer Arbeit an den beiden anderen Teilen ihres Programms, an diese kitzlichste Partie ihres Programms herantreten wird; bis der an das Untere Belvedere anstoßende „Ludwigstrakt", der heute noch allerhand Mietwohnungen und Garagen enthält, architektonisch adaptiert ist, wird das überall so aktuell empfundene Problem größerer Klärung entgegengereift sein.

Indessen schließt sich die Galerie des neunzehnten Jahrhunderts dem im Frühling des vorigen Jahres eröffneten Barockmuseum an; es füllt das Obere Belvedere, das somit nach fast vierzigjähriger Unterbrechung zu der musealen Verwendung zurückkehrt, der es fast ein Jahrhundert gedient hatte; in den gleichen Räumen befand sich bis zur Eröffnung des kunsthistorischen Hofmuseums jene berühmte Belvederegalerie, deren Auswanderung aus den prächtigen Interieurs des von J. L. von Hildebrandt für den Prinzen Eugen gebauten Sommerschlosses die älteren Kunstfreunde immer nachdrücklich beklagt haben. Ob diese Räume auch für die Kunstwerke des neunzehnten Jahrhunderts den gleich günstigen Rahmen bilden werden wie einst für die alten Meisterwerke der kaiserlichen Galerie, muß sich erst zeigen; denn zunächst waren die schweren Eingriffe zu entfernen, die die Adaptierung des Schlosses als Wohnsitz für weiland Erzherzog Franz Ferdinand notwendig gemacht hatten; sodann galt es, die Räume so zu gestalten, daß jeder von ihnen mit den Kunstwerken, die er enthält, eine in sich geschlossene künstlerische Einheit darstelle.

Es ist dies das Prinzip, das bei der Schaffung des Barockmuseums im Unteren Belvedere mit so großem Erfolge angewendet wurde und dieses zu einem völlig neuen Museumstyp gemacht hat. Ein bekannter Berliner Kunstschriftsteller hat in seiner Zeitschrift darüber geschrieben, das Untere Belvedere wäre, wenn es auch noch Möbel aus der Zeit enthielte, ein ideales Schloßmuseum; er hat damit ganz genau das getroffen, was bei dieser Schöpfung nicht gemacht werden wollte. Das Barockmuseum will weder der wissenschaftlichen Systematik dienen noch auch ein einstiges Schloßinterieur andeuten, sondern Architektur mit Skulptur und Malerei aus dem Geist des Barock und aus dem unserer Zeit zum Zusammenwirken verbinden, also kein Schloßmuseum im Sinne dieses nun geläufig gewordenen Typs sein, vielmehr gewissermaßen die ideale Sammlung eines modernen Kunstfreundes des Barocks.

Die prachtvollen, nahezu unberührten Räume des Unteren Belvederes und die dekorative Lebensfülle der unterzubringenden Kunstwerke haben im Barockmuseum diese Aufgabe erleichtert; im Oberen Belvedere kann sie nur andeutend gelöst werden, da die Werke des neunzehnten Jahrhunderts hier in viel höherem Maße Eigenbeachtung fordern. Immerhin konnte wenigstens an einzelnen Stellen — im Fügersaal, im Makartsaal, in den Waldmüllerräumen usf. — verdeutlicht werden, worauf es ankommt, nämlich auf die Schaffung der möglichst günstigen Wirkungsbedingungen für jedes Kunstwerk. Diesen künstlerischen Standpunkt, der dem unmittelbaren Bedürfnis des größten Publikums dienen will, stellt die Direktion der Galerie über den für den Kreis fachlich Interessierter in Betracht kommenden der wissenschaftlichen Systematik; sie ist der Ansicht, daß es für den Fachmann leichter ist, sich den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zu konstruieren als dem Laien, einen künstlerischen Eindruck — wenn er einmal gestört ist — zu gewinnen. Und deshalb ist — wie im Unteren Belvedere — wieder versucht, jeden Saal als Einheit zu isolieren, d. h. die retardierenden Momente zu verstärken, die dem forttreibenden Element der musealen Saalfluchten entgegenwirken und den Beschauer zu beruhigtem Verharren veranlassen sollen.

Aus dem gleichen Grunde ist eine sehr strenge qualitative Auswahl geübt und nur das Allerbeste zur Aufstellung gebracht worden. Das Material, das dabei zur Verfügung stand, war ein sehr großes, da, dem obersten Grundsatz der Neuorganisation unserer Museen entsprechend, alles Hergehörige hier vereinigt worden ist; die Bestände der ehemaligen Staatsgalerie sind durch die der einstigen modernen Abteilung der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums und der Akademie der bildenden Künste sowie solche von sonstigen staatlichen Stellen und durch einzelne Leihgaben aus Privatbesitz bereichert worden; dazu kommen die zahlreichen Neuerwerbungen, die die Galerie im Laufe der letzten Jahre in der Stille gemacht hat. Aus diesen Tausenden von Objekten sind hunderte ausgewählt worden; das quantitative Prinzip ist mit größter Energie durch das qualitative ersetzt worden. Den Hauptgewinn hiervon hat die Darstellung der österreichischen Kunst gezogen, die — naturgemäß in einer Österreichischen Galerie — im Mittelpunkt steht, jedoch nicht nach lokalen Interessen, sondern nach allgemeineren Wertmaßstäben behandelt wurde. Das Überwuchern des Lokalen, das in den meisten modernen Galerien das Niveau so erschreckend drückt, sollte vermieden werden; die österreichische Kunst soll — gewiß hier breiter vertreten als irgendwo in der Welt — nur gezeigt werden, soweit sie europäische Qualität besitzt. Durch das Ausscheiden des Schwächeren, das ein übereifriger Lokalpatriotismus bisher immer mitgeführt hatte, wurde der österreichischen Kunst und speziell der Wiener Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ein außerordentlicher Dienst geleistet; denn nun entfaltet sich ihre hohe Qualität, die sie an die Spitze der deutschen Kunst dieser Zeit stellt. Denn — ohne an eine unfruchtbare Vergleichung der individuellen Qualitäten zu denken — eine geschlossene Entwicklungsreihe, wie sie die Wiener Malerei von Füger bis Pettenkofen darstellt, kann keine andere deutsche Schule aufweisen. In den siebziger Jahren verebbt diese reiche Flut, Makart und Canon, C. L. Müller und J. E. Schindler stellen ein gleißendes Abendrot vor noch tieferer Dämmerung dar. Gerade in den Jahrzehnten, in denen die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts einige ihrer stärksten Persönlichkeiten hervorgebracht hat, ist Wien und Österreich fast völlig unfruchtbar. In den Jahrzehnten davor aber hält sich die künstlerische Tätigkeit, von dem gewaltigen barocken Unterbau getragen, auf ansehnlicher Höhe.

Es entspricht der hier vorherrschenden monumentalen Kunstgeschichtsauffassung, daß die führenden Meister zu möglichster Eindringlichkeit herausgearbeitet werden, die sie verbindenden kleineren Künstler eine bloße Begleitung bilden. Gleich Füger setzt mit einer prachtvollen Sonderkollektion ein, die großenteils Bildnisse und Miniaturen aus der Frühzeit umfaßt; zu den berühmten Familienbildnissen der Akademie und der ehemaligen kaiserlichen Galerie haben sich seit einem Jahre zwei besonders leicht gemalte Doppelporträts, angeblich aus der gräflichen Familie Thomassini, gesellt. Fügers Nachfolger als Porträtist der vornehmen Wiener Gesellschaft ist Friedrich von Amerling, gleich jenem fast nur in den Jugendwerken von der Frische, die die mondäne Praxis dann lähmte. Aus dieser Zeit sind der Galerie drei Hauptwerke zugewachsen, das Bildnis Kaiser Franz I. in preußischer Generalsuniform, dessen Absendung nach Berlin die Kaiserin 1834 verhinderte, weil sie den Gemahl zu alt und mürrisch fand, das Porträt der Frau von Striebel von 1838 (als Leihgabe) und das große Arthabersche Familienbild von 1837. Das bürgerliche Gegenstück zu Amerling bildet Waldmüllers Bildniskunst; wie auf jedem von ihm versuchten Gebiet ragt der Meister auch hier über seine Genossen hinaus. Von den kleineren Meistern sind Eybl, Krafft, Kreuzinger, Kurzbauer zu nennen, von den Vertretern einer neuen Generation Hans Canon, der gerade auf diesem Gebiete seinen Zug ins Rubenshafte einer packenden Unmittelbarkeit zuliebe überwindet. Romakos Doppelbildnis von Reinhold Begas und Frau bringt ein internationales Parfüm in die bodenständige Art.

Das Lieblingsfeld der Alt-Wiener Malerei ist aus vielerlei Gründen bekanntlich das Sittenbild gewesen. Hier umkreisen verschiedene kleinere Gestirne Waldmüllers Sonne; unter ihnen stehen uns Heutigen Peter Fendi und sein genialer, als 21 jähriger gestorbener Schüler Karl Schindler am nächsten. Den Letztgenannten, der mit seinen blumig gemalten Ölbildern und seinen lichtsprühenden Aquarellen zum Gemeingut des deutschen Volkes zu werden verdient, hat die Galerie systematisch gesammelt; das Interesse, das seine und Fendis duftige Aquarelle bei der Börner Auktion im Frühling erregten, beweist, wie sehr diese kultivierte und geschmackvolle Malerei in ihrer überlokalen Bedeutung erkannt zu werden beginnt. Sodann das innerlich so verwandte, in der Laufbahn so verschiedene Paar Danhauser und Schwind, die sich von einem gemeinsamen Boden in entgegengesetzter Richtung entwickelten, der eine zum Maler des Wiener Bürgertums, der andere zum großen deutschen Romantiker. Diese Seite — durch den Melusinenzyklus ohnedies glänzend vertreten — ist durch die Erwerbung der „Schifferin“ aus dem Besitz von Schwinds Tochter noch verstärkt worden; die mondscheinumflossene junge Frau im treibenden Kahne — es ist die Baronin Spaun, die Gattin von Schwinds Jugendfreund Joseph von Spaun — wirkt wie die Fee der Romantik schlechtweg. Von hier ein Schritt zu den Nazarenern, deren österreichischer Meister Führich, mit farbig schönen Frühwerken erscheint; neben dem Patriarchen ein Jüngling, der mit 26 Jahren verstorbene Johann Scheffer von Leonhardshoff, dessen sterbende heilige Cäcilia nicht nur durch die Anlehnung an Stefano Madernos Statue in S. Cecilia in Rom so barock wirkt, sondern auch das Herauswachsen aus der Tradition der Heimat.

Das Ende der Alt-Wiener Malerei ist Pettenkofen; er stammt aus ihr, aber empfindet sie als Enge; er sucht den Anschluß an die stärkeren Strömungen in der gleichzeitigen europäischen Kunst. Was neben ihm steht und nach ihm kommt, steht auf grundsätzlich anderem Boden; Makart, Canon, Romako, Charles Schuch, denen je ein Saal gewidmet ist, tragen schon das Kainszeichen des isolierenden Individualismus an der Stirne. Mit ihnen wird die Wiener

Malerei ein Dialekt der deutschen Kunst; vorher war sie eine eigene Sprache gewesen.

Diese selbständige österreichische Kunst steht selbstverständlich mit der ganzen europäischen Entwicklung in vielfachem Zusammenhang; diesen herauszuarbeiten, muß der Österreichischen Galerie den früheren, etwas diffusen Programmpunkt ersetzen, auch auf diesem Gebiet eine allgemeine Sammeltätigkeit zu entfalten. Eine internationale Galerie des neunzehnten Jahrhunderts ausbauen zu wollen, die unserer italienisch-niederländisch-deutschen alten Galerie ebenbürtig an die Seite treten könnte, wäre utopisch; allzu grobe Versäumnisse fast eines ganzen Jahrhunderts machen einen vollgültigen Ausbau hier unmöglich. Wieder zieht es die Galerie vor, auf Vollständigkeit zu verzichten und lieber durch gute Auswahl Wesentliches zu bringen. Aber so vorgeschritten ihr Arbeitsplan für die österreichische Kunst ist, so andeutend ist er vorläufig für die anderen Schulen, vor allem für die deutsche Kunst; von älteren Meistern sind Runge, Blechen, Krüger, von jüngeren Leibl, Feuerbach, Böcklin, Klinger, Marées, Hildebrandt gut vertreten. Liebermann, Corinth und ihr Kreis wurden der vorbereiteten Abteilung der jüngsten Kunst vorbehalten; über die Richtigkeit dieser Grenze, die das Durchdringen der impressionistischen Auffassung als Kriterium nimmt, läßt sich streiten, sie wird wohl erst dann endgültig gezogen werden können, wenn jene Neuaufstellung tatsächlich durchgeführt wird. Die französische Reihe ist bereits eindrucksvoller skizziert; sie hebt mit Davids monumentalem „Napoleon auf dem St. Bernhardt" an, zeigt Corot als Figurenmaler, Courbet von allen Seiten sehr gut, Daumier, Gericault, Delacroix, Diaz, Millet, Monet und endet mit Renoir, dessen zwei große Frauen von 1875 und von 1903 ein gutes Stück seiner Lebensarbeit umspannen. Auch hier ließe sich wieder zweifeln, ob die definitive Abgrenzung gegen die Gegenwart gerade an diese Stelle zu legen sein wird; eine Frage, die sich mit dem Wachsen der Bestände von selbst regeln dürfte. Die heutige Galerie ist — so wollen wir hoffen — kein Definitivum, wohl aber ein festes Gerüst, das einem planvollen Ausbau als Rückhalt dienen kann.

Auch in anderer Hinsicht soll dieses Gerippe eine Ergänzung finden. Im Erdgeschoß sind zwei Säle für wechselnde Ausstellung solcher Kunstwerke reserviert worden, die aus diesem oder jenem Grunde der ständigen Sammlung nicht einverleibt wurden; hier soll das qualitative Prinzip durch das quantitative ergänzt werden, in systematischen Gruppen wird der ganze staatliche Besitz an Kunstwerken nach und nach dem Publikum vorgeführt werden. Ein Chor zur Begleitung der Solisten in den oberen Stockwerken.

Die Österreichische Galerie ist das Verdienst Franz M. Haberditzls, der mit seinem tiefen Verständnis für die künstlerischen Bedürfnisse der neuen Zeit hier abermals eine große und beispielgebende museale Leistung vollbracht hat. Zusammen mit seinem treuen Helfer Bruno Grimschitz und mit Heinrich Schwarz hat er nicht nur die Galerie fast aus dem Nichts geschaffen, sondern auch den großen Katalog fertiggestellt, der bei A. Schroll & Co. erschienen ist. Er gleicht in Form und Ausstattung dem Katalog des Wiener Barockmuseums und enthält die Abbildungen aller ausgestellten Werke. Dem Programm der Sammlung entsprechend, ist er also gleichzeitig ein unvergleichliches Tafelwerk der österreichischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts und für jeden der ein Buch richtig zu benutzen versteht; in seinen Lücken eine Desideratenliste, die die österreichische Musealverwaltung in absehbarer Zeit abzubauen hofft. Ein Ruhepunkt am Wege, um zurückzuschauen, aber auch um vorwärtszublicken.

Courbet — Große Landschaft

Delacroix — Blumenstilleben

F. Höger. Chilehaus Front am Meßberg

Chilehaus Binnenhof mit Durchblick zur Kanalbrücke

Hamburgische Architektur

Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln

Von HEINRICH EHL

JEDE praktisch und künstlerisch wertvolle Stadtbaukunst ging vom Platz aus oder um mit Goethe dem Begriffe geistigeren Inhalt zu geben vom „Lokal". Unter den Hansestädten hat Hamburgs Neubau nach dem großen Brande von 1842 in Chateauneufs Plänen und Absichten noch manches Gute dem unzerstörbaren Genius loci zu danken gehabt, das erst unverständige Ausführung oder Gedankenlosigkeit der Nachgeborenen vernichten konnte. Lichtwarks Klagen über die sinnlose und leider so erfolgreiche Zerstörungswut gegen die Stadtschönheit sind bekannt und typisch berechtigt bei der Mehrzahl neudeutscher Stadtanlagen. In Hamburg erfolgte der Umschwung zu sinnvoller Stadtbaukunst und guter Einzelarchitektur durch Schumachers Staatsbauten und Högers Geschäftsbauten in jenem monumentalen Zug der Mönckebergstraße, die als via triumphalis des deutschen Kaufmanns ein Gegenstück des historisch gewordenen deutschen Fürstentums wurde, das die Münchener Ludwigstraße repräsentiert. Mit der geschickten Einbeziehung des seitlich gelegenen Petrikirchturmes erhielt ihre Achse nicht nur den notwendigen festen Richtpunkt, sondern es wurde der eingeschlagene Weg neuen Bauens damit auch planvoll und energisch auf den ausdrucksvollen Formenreichtum des bodenständig und landschaftlich bedingten Backsteins gewiesen. Diese glückliche Rückkehr zum autochthonen Material enthüllte mit einem Schlage die natürliche Gesetzlichkeit und höchst moderne Schönheit der lokalen Überlieferung, die ihre reiche Lebenskraft für diesen Platz und seine besonderen Formbedingungen jahrhundertelang erprobt hatte.

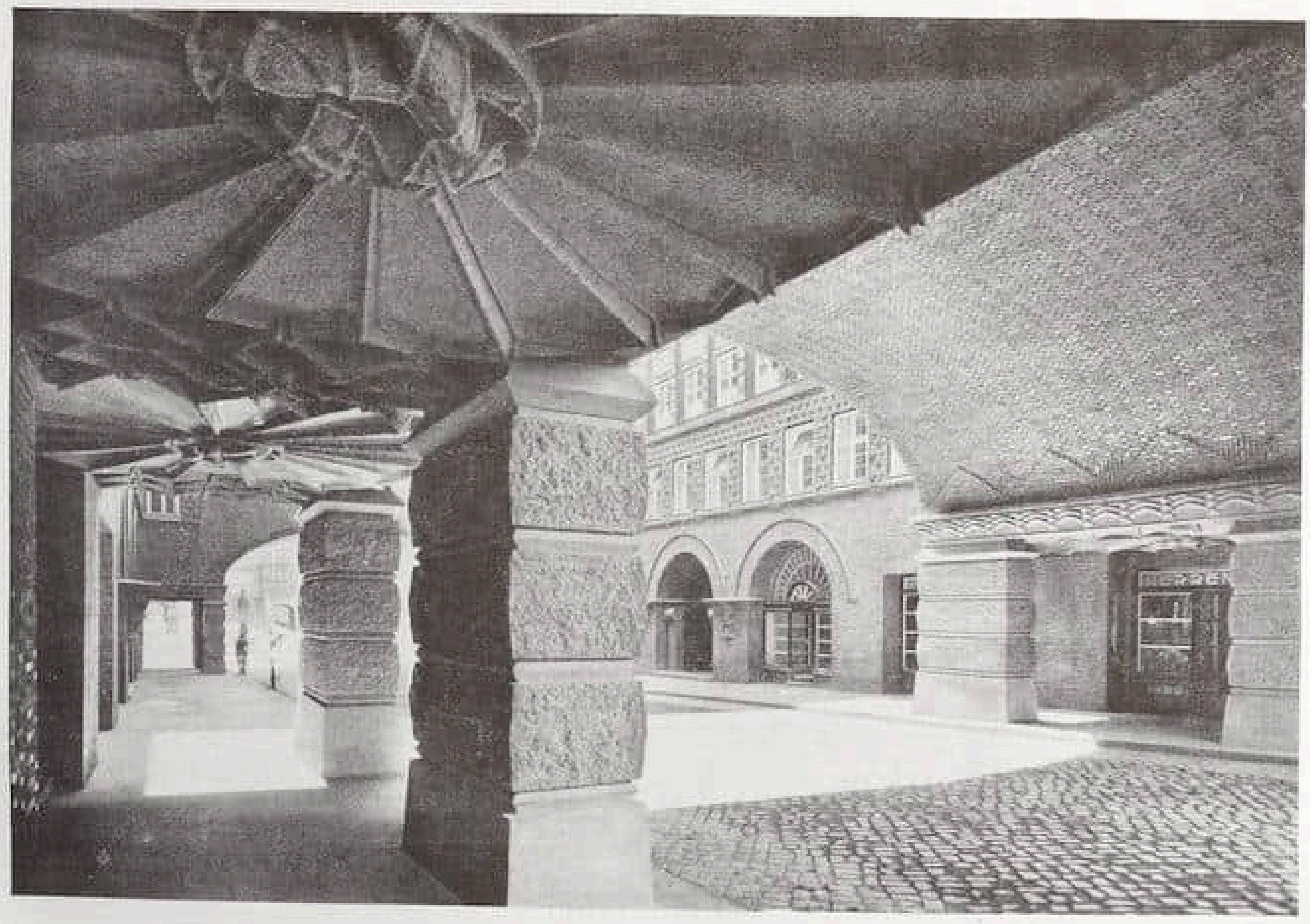
Begreifen wir diese lokalen Imponderabilien vom eigentümlichen Leben dieser Stadt, von ihrem spezifischen Geiste und der sinnlich-sittlichen Einstellung ihrer Bewohner aus, so ergibt sich als leicht zu fassender Charakter dieses einmaligen „Lokals": Solidität der Empfindung und Eindeutigkeit der menschlichen Aufgabe des Daseins. Sie ist zweckvoll bis zur Nüchternheit. Aber in ihrer äußersten und nie verhehlten Folgerichtigkeit haftet ihr ein Hauch von unbewußter Großartigkeit an, die ebenso ästhetisch schön wirken kann, wie sie als Lebensprinzip ethisch einwandfrei ist. Wo sich eine wie immer beschaffene ethische Haltung einer Gesamtheit menschlicher Individuen innerlich wahr und in ihrem eigensten Sinne zweckvoll äußert, muß Schönheit beinahe das selbstverständliche Ergebnis einer in Form übersetzten Gesinnung sein.

Hamburg ist Welthandelsemporium mit der ganzen Einseitigkeit, aber auch der eindrucksvollen Geschlossenheit eines Gemeinwesens, das einem ausschließlichen und fast fanatisch verfolgten Ziele zu arbeiten und zu erwerben dient. Wie die letzten Möglichkeiten dieser bestimmten menschlichen Haltung, die freilich nicht die höchste und bedeutsamste ist, einen literarisch wertvollen und fast philosophischen Niederschlag in dem Lebensbuche Fords gefunden haben, so müßte ihr immanentes Teil, architektonisch ausgedrückt, eine künstlerische Gestaltung finden können, aus dem die Seelenverfassung des gegenwärtig herrschenden Menschentyps — stehe man zu ihm grundsätzlich wie man wolle — eindeutig klar und formal überzeugend abzulesen wäre. Vorausgesetzt, daß der Künstler lebt, der das entsprechende Zeitgefühl und die Fähigkeit, es auszudrücken besitzt, ist das Kunstwerk nur mehr eines der großen Dinge, die aus der unbegrenzten Phantasie in räumliche Wirklichkeit über-

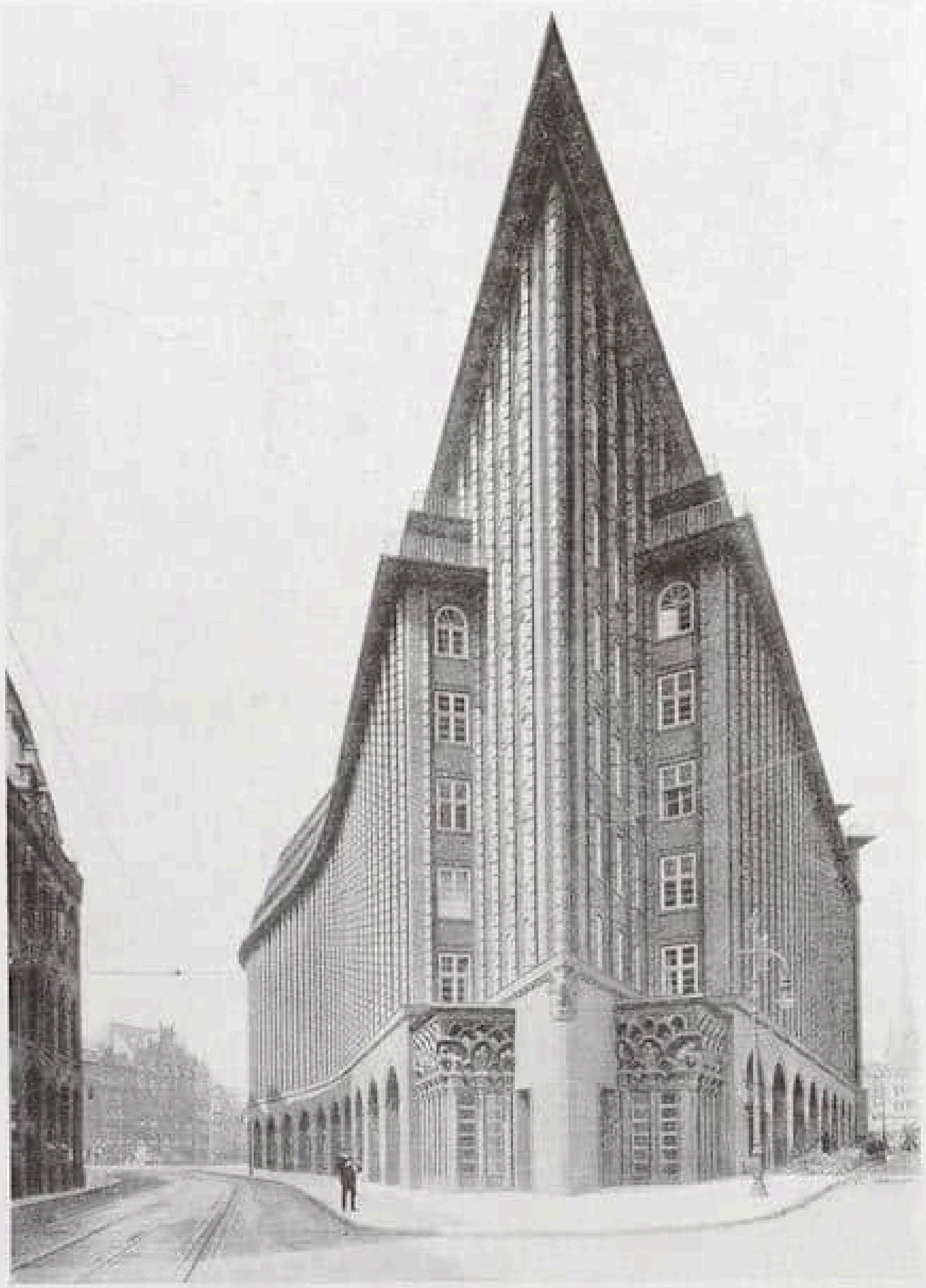
setzt zu werden brauchen. Je stärker das formende Künstlertum ist, je entschiedener es von der allgemeinen Idee getragen wird, um so überzeugender wird die Gestaltung, den inhaltlichen und anlaßgebenden Zweck des Bauwerks zum Zeitsymbol machen können! Die Architektur hat vielleicht gerade diese Aufgabe gegenwärtig, durch höchste Zweckerfüllung den Zweck an sich zu überwinden, um den höheren Wert der Form jeder, auch der am stärksten beglaubigten Norm des Lebens als Kategorie des Seins überlegen zu erweisen. (Überwindung des mechanischen Fordismus aus seinem eigenen Beweggrund, dem schaffenden Willen.) Dies scheint mir der zeit- und baugeschichtliche Sinn dreier bedeutungsvoller architektonischer Leistungen zu sein, die kürzlich ihrer lebendigen Bestimmung übergeben wurden und in Zukunft als gestalteter Ausdruck dieses „Lokals", seiner Menschen und ihrer Zeit gelten werden.

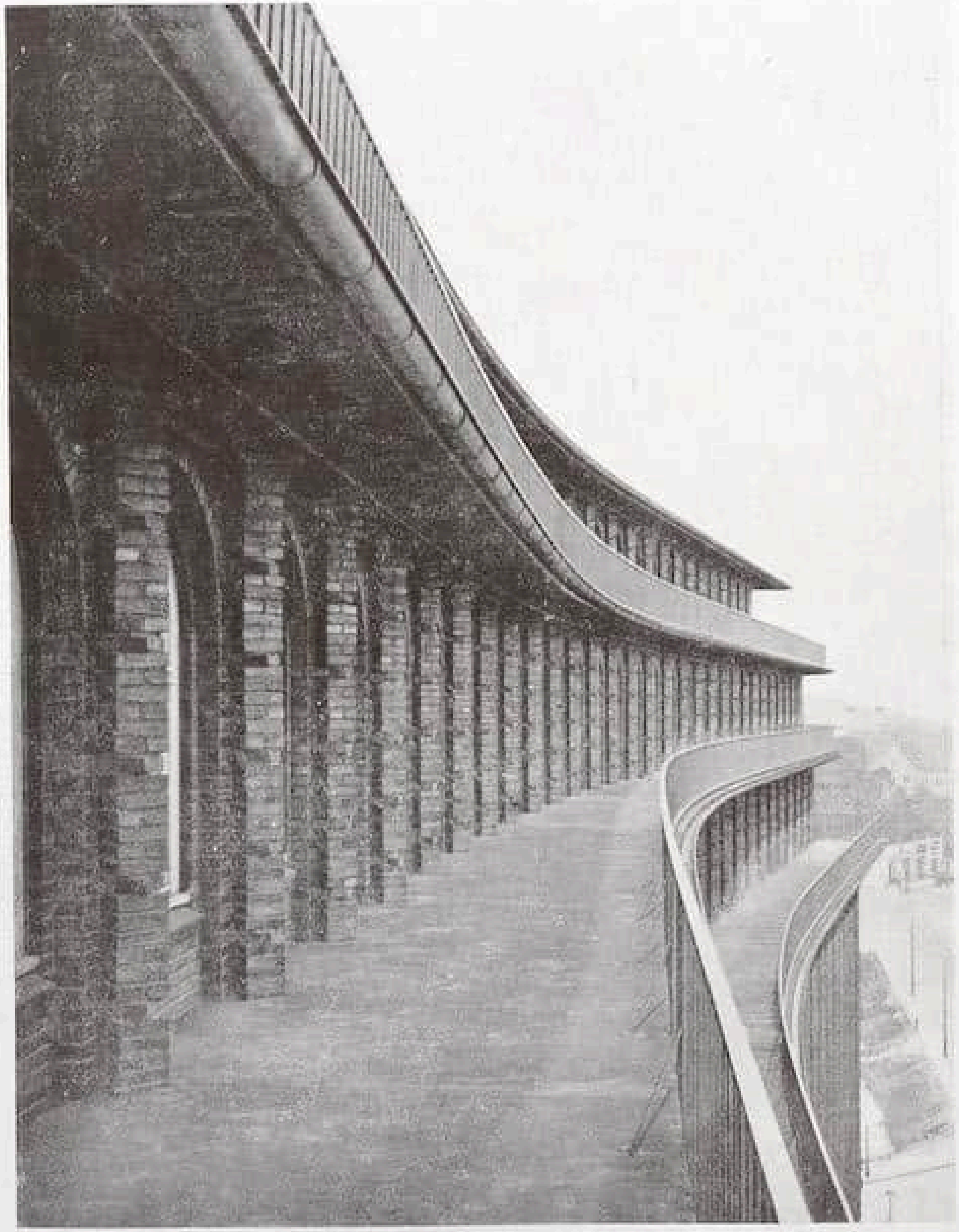
Aus Gründen der wirtschaftlichen Konzentration und Rentabilität wird das Hochhaus wichtigstes Architekturproblem der modernen Stadt sein. Eben erst hat Muesmann während der Dresdner Städtebauwoche das Elbstadtbild unter der künstlerischen Möglichkeit beleuchtet, einzelne Gruppen zweckvoller und künstlerisch wertvoller Hochhäuser zu errichten. Alle örtlichen Gegebenheiten Dresdens oder Kölns, das ebenfalls beginnt, die Lösung der großen Aufgabe anzufassen, oder irgendeiner deutschen, ja kontinentalen Großstadt, sind in Hamburg in der Potenz gegeben: Die wirtschaftlich bedingte Baunotwendigkeit riesenhafter Geschäftszentren wie die künstlerische Pflicht des ausreichenden, zweckdienlichen und dabei schönen Bauens, die kompositionelle Zusammenfassung zur Baugruppe, die schon kommerzielle Voraussetzung sein muß, hat bereits ihre ästhetische Wirksamkeit überzeugend an dem einprägsamen Stadtbilde Neuyorks erwiesen. In Hamburg ist der Meßberg, zwischen einem Zollkanal und der langgezogenen Niedernstraße gelegen, eine gewissermaßen vorherbestimmte Örtlichkeit für das bauliche Problem. Jenseits des schmalen Kanals liegen in einer niedrig gehaltenen, gleichmäßigen Höhenflucht Hafengebäude, Speicher, Zollhäuser, deren nicht eben überwältigende Architektur zusammen mit den benachbarten Privathäusern von zum Teil guter althamburgischer Bauart und der nach der Innenstadt zu gelegenen Platzecke am Klingenberg mit dem Hause der Landherrenschaften ein fast niederländisch anmutendes Gesamtbild im Stile der Amsterdamer Hollandrenaissance oder der verwandten Kopenhagener Börsenarchitektur bilden. Das unregelmäßige Gelände, das durch ein Bassin inmitten des Platzes, durch das Brückentor und einen in seiner Richtlinie befindlichen neugotischen Brunnen belebt ist, enthält Möglichkeiten einer im guten Sinne malerischen und reizvollen Platzgestaltung. Sie wird lebhaft und wirkungsvoll akzentuiert durch die rhythmisch vor- und zurücktretende, den unregelmäßigen Bodenverhältnissen Rechnung tragende und sie betonende, teils energisch gebrochene, teils schwungvoll geführte Kurve des Chilehauses, das der ältere Höger gebaut hat. (Dieser Meister, der sich seit seinem Rappolthaus zu einem großzügigen Stadtbaukünstler entwickelt hat, besäße das Format, aus dem Burchardplatz und Meßberg mit seinen Möglichkeiten einer monumentalen Bauausgestaltung eine Architekturschöpfung zu machen, die einen Platz von der raumkünstlerischen Großartigkeit des Bamberger Domhügels in das Gegenwärtige übersetzen würde. Wille und Entwurf dazu ist vorhanden, es liegt nur an der Baugesinnung des Staates, die hier eine ungewöhnliche Aufgabe zu erfüllen oder zu — verschandeln hat.) Das Chilehaus füllt einen umfangreichen Block aus, auf dem früher kleine, malerisch verfallene, armselige Wohnhäuser standen, Reste der alten Stadt und Brutstätten der furchtbaren Cholera von 1892. Dieser gestreckte Grundriß ist seinen ihm immanenten kubischen Möglichkeiten nach im architektonischen

Chilehaus Arkaden



Chilehaus Torbogen

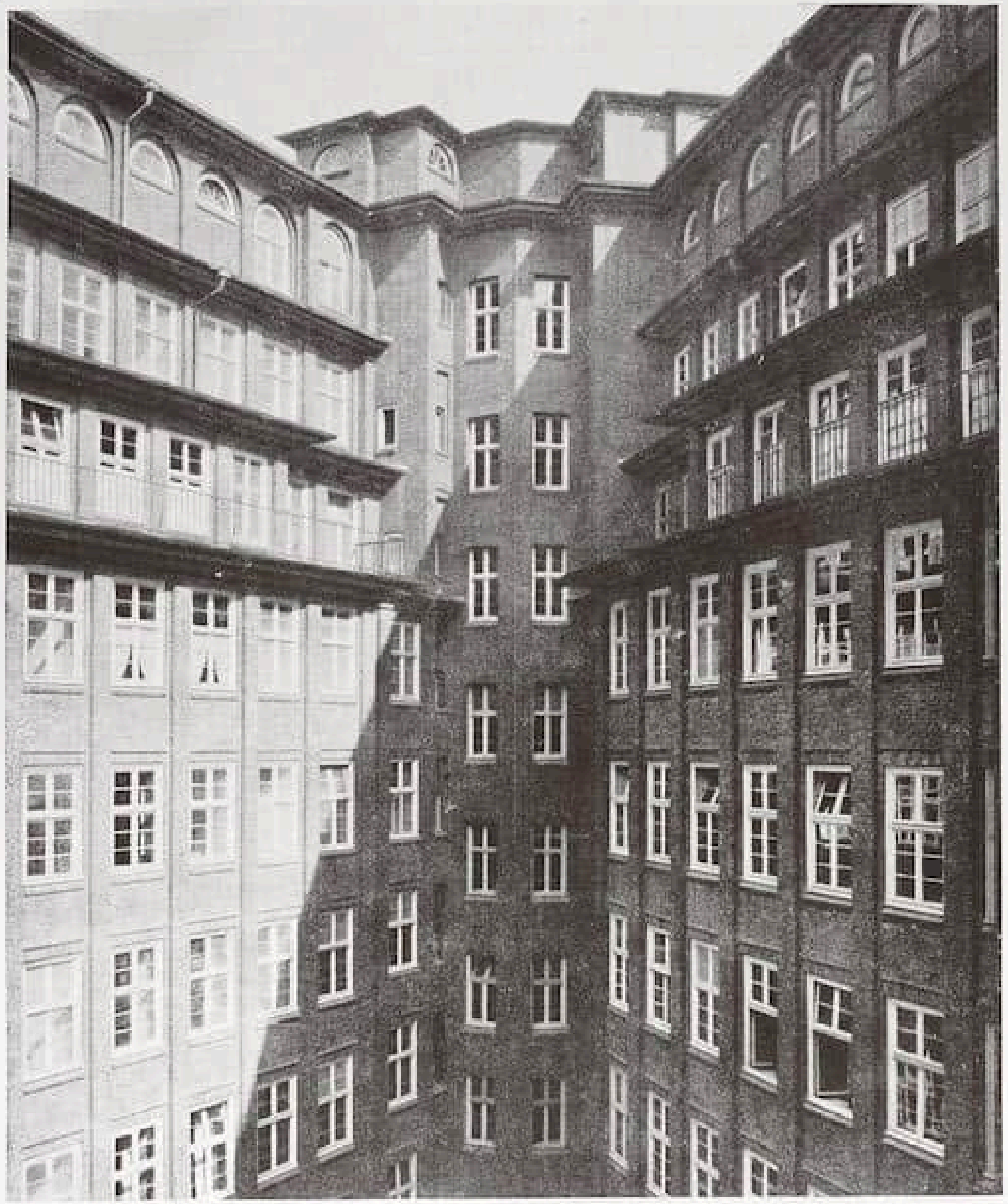




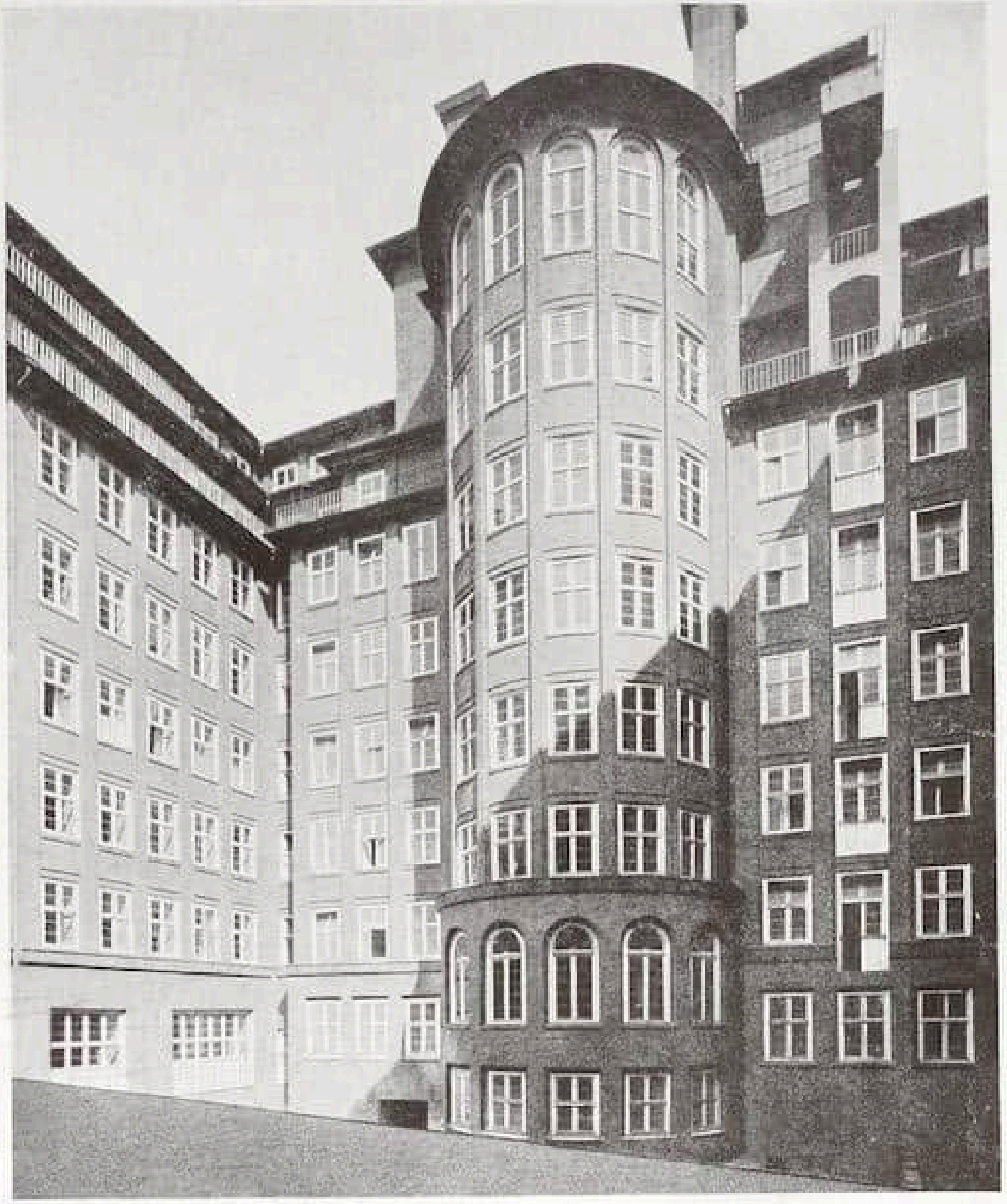
Stirnwand

Chilehaus

Dachterrasse

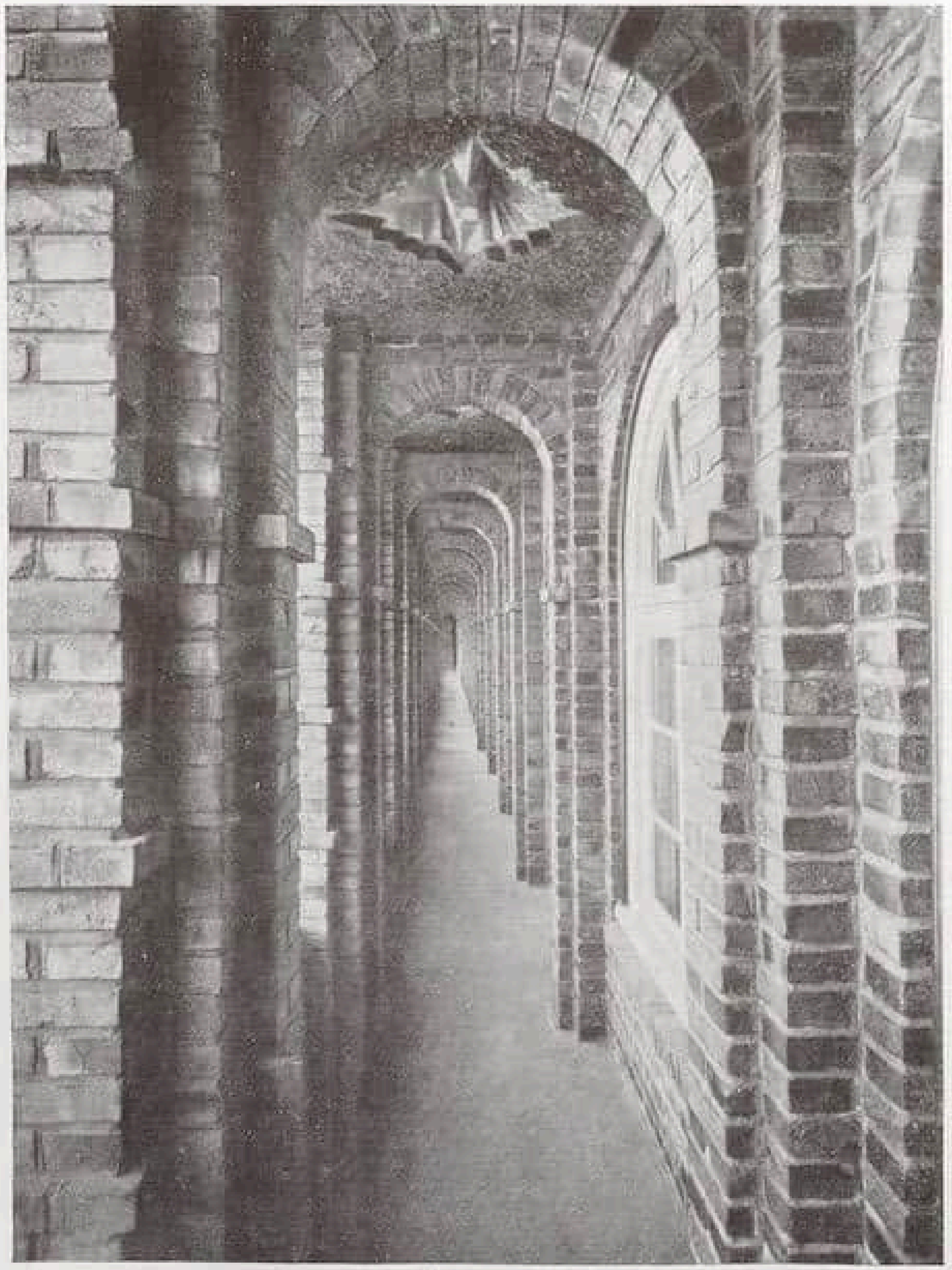


Lichthof



Lichthof

Chilehaus


Dachgalerie

Plastisches Ornament

Chilehaus

Aufbau zu einer mächtigen Blockmasse ausgeformt worden. Äußerlich rings-um geschlossen, steht er festgegründet da als ein plastisch-architektonisches Gebilde, belebt durch den Rhythmus der Bauformen, die die Gliederung des ungeheuren Körpers als lebendige Bewegung erscheinen lassen. Noch stößt es wie der Bug eines Riesenozeaners in die Leere unbebauter Bauflächen hinaus. Höger hat schon einen Plan der Bebauung dieses zu großen Aufgaben herausfordernden Geländes entworfen. Die Kühnheit dieses monumentalen Planes ist von ihm erprobt worden an der Zusammenstimmung der Rückfront seines Rappolthauses mit der Jakobikirche, wo sich die Massen der Baukörper zu einem Freilichtraum zusammenfügen, der wie ein hoher Saal inmitten des Getriebes der City ruhig daliegt.

Es liegt etwas von der männlichen und dabei kräftigen Eleganz und Straffheit frühbologneser Paläste in diesem Chilehaus. Gleich ihnen fast völlig ornamentlos wirken seine Hochwände nicht düster, sondern in ihrer beherrschten Ordnung des Aufrisses, großartig-däftig, wenn in dieser niederdeutschen Variante des Begriffes kein paradoxer Widerspruch liegt. Die bestimmte und entschiedene Geschlossenheit, die bis zur wörtlich verstandenen Verschlossenheit des Inneren geht, vermeidet alles Unfreundliche durch die stellenweise Einfügung des bekannten Lübecker, echt hansischen Arkadenmotivs, und durch die einladende Zügigkeit der großen Rundbogenfenster des Erdgeschosses mit ihrer präzisierenden Begleitung der geschwungenen Kurve. Die Zugänge zum Bau liegen in einem rechteckigen Binnenhof, der wasser- und stadtwärts durch Kielbögen, die sich der Tonne nähern, geöffnet ist. Dadurch, daß ihre Wölbung mit dem Brunnen des davorliegenden Platzes und dem Brückentor in einer Linie liegen, ergeben sich Raumdurchschnitte und Ausblicke von hohem Reiz. Über die Firstlinie laufen um das eingezogene, dreifach abgetreppte Dachgeschoß drei Galerien, die die Festigkeit der Baumasse ausklingen lassen. Die beiden Fronten laufen in einer nordwestlich orientierten Stirnseite des unregelmäßigen Grundrisses zusammen, die die Richtungsachse des Bauwerks am stärksten markiert, indem sie alle Bewegungslinien in sich sammelt. Abschließend schaut diese imposante Stirnwand wie das Gesicht des ganzen Bauorganismus über das ferne Gelände hinaus, dessen Straßen- und Blicklinien alle darauf konzentrisch hinführen.

Mit einer ähnlichen Schauseite als Hauptfassade, dem Meßberg und seinem Treiben zugekehrt, liegt gegenüber dem Chilehaus das Ballinhaus, von Gerson erbaut. Sein roter Backstein gibt einen klangvollen Farbenkontrast zu dem tiefergebräunten des Nachbarbaues. Eingefaßt ist diese Schauwand zu beiden Seiten der schmalen Fläche, die ganz plastisch gedacht aus der Masse des Gebäudes vorgetrieben ist, von pilasterartig nur wenig vortretenden Wandlisenen scharf profiliert. Die Überleitung zu den Seitenfassaden geschieht durch dreimal absetzende Strebepfeiler, die die Plastik der Stirnwand noch stärker fühlbar machen. Die geschwungenen Seitenfronten laufen darauf zu, oder vielmehr, es drängt sich die Blockmasse des Baues in sie hinein. Ihre Flächen, gedehnt und von karger Schönheit, sind durch plastische Figuren belebt. Die schmale Straße zwischen Ballin- und Chilehaus ist musterhaft geführt durch die Kurve beider Bauten. Sie öffnet sich verkehrstechnisch geschickt gegen den Meßberg, indem sie den Strom der Fußgänger mit bestimmter Sicherheit auf die Zollbrücke zu leitet. Beide Bauwerke, von denen das Ballinhaus späterer Erweiterung planvoll vorbehalten ist, so daß den nachfolgenden Geschlechtern Anreiz zu sinnvoller Ausgestaltung bleibt, sind nach Länge, Breite und Höhe durch ihre akkordisch gestimmten Maße harmonisch ausgeglichen. Im ganzen wie in jedem Einzelteil sind diese Höhen- und Breiten-

maße durch fortlaufende Lisenen, schmale Risalite, durch scharf geschnittene Fensterrahmen und Simse, durch die klar gefaßten Flächen und Gliederungen genau festzustellen und lassen überall den Organismus des Ganzen deutlich hervortreten. In jedem Teile klingt die Geschlossenheit des Ganzen an und wider in einer zusammengestimmten und aufeinanderbezogenen Fülle ausschließlich architektonischer Erfindungen. Ornament ist fast puritanisch und überaus glücklich ferngehalten, das Wort ohne Entbehrung dem reinen Baukünstler überlassend.

Die beiden Hochhäuser sind zweckbewußter, daher sinnvoller und schöner Ausdruck des Arbeitsgeistes dieser Stadt, die auch heute noch jedem talmihaften Betrieb feind ist und nur der Wirklichkeit, freilich einer einseitig materiell verstandenen, sich zugänglich erweist. Die erreichte Kongruenz von Stadtgesinnung und Bauwerk ist in sich vollendet und darum jenseits aller nur ästhetischen Bewertung eine künstlerische Wahrheit. Ist es hier ein Wahrheitsgeständnis von der Schönheit der Arbeit und vom hämmernden Rhythmus ihres gespannten Lebens, so ist in der Stadthalle ein architektonischer Ausdruck der festlich gemessenen Erholung norddeutscher Menschen von hamburgischem Schlage durch den jüngeren Höger in Ausführung der Intentionen Schumachers geschaffen worden. Diese Stadthalle muß mit der Anlage des ganzen umfangreichen Stadtparks zusammen gesehen werden, dessen fühlbare Krönung sie auch ihrer topographischen Lage nach ist. Eben dies ist das architektonische Lebenszeichen des Baues, daß er die Anlage des Ganzen, den Park, seine gärtnerische Struktur, die kleineren Einzelbauten und nicht zuletzt die lebendige Volksmenge darin tastbar zu einem einheitlichen Gebilde zusammenfaßt. Von Pölzigs fast schon klassischem Wasserturm mit seinen denkmalhaften Formen gleitet die breit sich senkende, vom Waldsaum plastisch umfaßte Ebene der Volkswiese zum See hinab, der vom festen Mauerwerk wie von steinernen Bastionen ringsum eingeschlossen, selbst als architektonische Fläche in den landschaftlich-baulichen Komplex einbezogen ist. Auf der mäßigen Anhöhe des dem senkrecht aufragenden Wasserturm gegenüberliegenden Landrückens steht langgestreckt und in verhältnismäßig niedriger Höhe die Wagrechte der Halle als Abschluß des künstlerisch ausgebauten Landschaftsbildes da. Grundriß und Aufbau betonen diesen Boden. Ein mittlerer Risalit, vom Boden zum Dach durch durchgehende Pilaster gegliedert, bildet den festen Kern, der die eigentliche Halle enthält. In gleicher Weise tritt ihre innere Raumstruktur in den offenen Loggien der Seitenflügel deutlich hervor. Die Festhalle ist von einer flachen Ovalkugel in ihrem mittleren Teile überwölbt, die Fischer-Trachau mit dekorativem Gelingen ausmalte. Seitlich schließen sich tonnengewölbte, erhöhte Räume an, zu denen bequeme Freitreppen hinaufführen. Dahinter liegen im Verhältnis 1 : 2 kleinere Kabinette, die jedes ein einheitliches, malerisch belebtes Raumgebilde sind, das sich dem architektonischen Rhythmus des Innen- und Außenbaues anpaßt und ihn ganz in Raum übersetzt. Der mittlere Kuppelraum öffnet sich dem Musikpodium gegenüber nach der Parkseite zu in einer vierfachen Säulenstellung. Ringsum im geschweiften Halbrund läuft nach der Stadtseite zu ein Wandelgang mit eingebauten Garderoben. Die architektonische Raumbildung wetteifert an Schönheit und Formenreichtum mit der sinngemäßen praktischen Einteilung der einzelnen Wirtschaftsbetriebe. Keinerlei Prunk, keinerlei bauliche Unklarheiten, Einfachheit und Übersichtlichkeit repräsentieren in dieser der Erholung großer Volksmassen bestimmten Anlage den beherrschten Geist planvoller Ordnung eines Gemeinwesens, das aus sich und für sich einen Formausdruck seines Wesens und Zweckes gefunden hat. Auch hier ist Gesinnung und Wille

einer Gemeinschaft in Architektur umgesetzt worden. Ihre Formen beherrschen das Bauwerk, wie dieses aus Geist, Gefühl und Bedürfnis der Menschen entstanden ist, die darin leben sollen. Die soziale Symbolik dieser Architektur von Stadtpark und Halle spricht aus, was hamburgische Art von jeher bestimmte. Sonnin hat im 17. Jahrhundert durch die Michaeliskirche, ihren Innenraum und ihren das Stadtbild beherrschenden Turm seine Definition dieses hamburgischen Charakters gegeben. Auch diese Stadthalle ist zu ihrem bescheideneren Teil ein sozialästhetisches Symbol für die Kulturgemeinschaft von Persönlichkeit und Masse. Etwas vom Geiste Lichtwarks, der dem werdenden Stadtpark Sinn und Richtung gab, steckt in dieser Halle, die beweist, wie Persönlichkeit auf eine Gemeinschaft formend wirken kann.

Darin scheint mir Bedeutung und Wert dieser drei großen Backsteinbauten zu bestehen, daß sie aus dem Lebensbedürfnis entstanden, ein Formausdruck dieses gegenwärtigen Lebens geworden sind. Man darf darauf hinweisen, daß der Schöpfer des Chilehauses, Fritz Höger, aus dem Volke, dem niedersächsischen Bauerntum, hervorgegangen ist. Die Gesundheit seines natürlichen Baumeisterblutes hat das akademische Gift, das ihm wie jedem anderen sich bildenden Baukünstler zugeführt worden sein mag, schadlos ausgeschieden. Es ist nicht das Material des Backsteins, das den wesentlichen Eindruck der Bauten ausmacht. Freilich, wenn man den akademisch trockenen, wenn auch gediegenen Bau des Karstadthauses daneben betrachtet, drängt sich auch die entscheidende Wichtigkeit des Materials überzeugend auf. Überzeugender jedenfalls als die mächtigen, haushohen Säulen des Mittelbaues jener an sich durchaus imposanten Fassade des aus weißem Quader- und Hartstein ausgeführten Verwaltungsgebäudes. Das Ausschlaggebende und der Vorzug der Backsteinbauten liegt aber in dieser Einhelligkeit von Ortsgesinnung und menschlicher Einstellung mit den Architekturgedanken, der das Wesen der Kaufmanns- und Handelsstadt verkörpert und eines ihrer Wahrzeichen geworden ist. Zugleich sind diese Leistungen ein Sinnbild heutiger Empfindung für die monumentale Schönheit architektonischer Raum- und Körperhaftigkeit. Es ist eine Architektur aus unserem gegenwärtigen Geiste und aus der Gesinnung dieser backsteinernen Stadt heraus. Sie wird für unsere Zeit zeugen. Wenn die Zukunft zu bedeutsameren Lösungen ähnlicher Aufgaben gelangt, so wird sie die Echtheit dieser Bauten auch da gelten lassen, wo sie selber stolz auf ein höheres künstlerisches Gelingen der eigenen Versuche gerne wird hinweisen mögen.

RUNDSCHAU

Sammlungen

SAMMLUNG NEUER KUNST HELLERAU BEI DRESDEN

In der Bildungsanstalt Hellerau bei Dresden hat Dr. A. Schardt eine lange vorbereitete Sammlung moderner Kunst eröffnet, die trotz ihres geringen Umfangs einzigartig ist. Schardt ist vor zwei Jahren vom Kronprinzenpalais in Berlin mit vielen Plänen nach Hellerau gekommen, deren Verwirklichung zunächst zurückgestellt werden mußte. Heute ist die Zukunft der Bildungsanstalt überhaupt in Frage gestellt, und vielleicht ist die Eröffnung der Galerie der Anfang und das Ende einer ernsthaften Bemühung. Es sind Leihgaben deutscher und russischer Künstler, die Schardt durch persönliche Initiative zusammengebracht und im rechten Flügel des Festspielhauses ausgestellt hat. Die Zusagen von seiten der französischen Künstler sind bereits vorhanden, so daß im Falle der Erhaltung des Hauses die Franzosen den linken Flügel erhalten könnten.

Nach drei Seiten ist Schardts Leistung außergewöhnlich. Er hat erstens den Mut gehabt, nur die Kunst unserer Zeit zu sammeln, die Kunst also, die im Wesen und in der Form dem vorwärts gerichteten Bewußtsein unserer Tage entspricht, die aus demselben Geist geboren ist, dem wir auf anderen Gebieten (Ethik, Pädagogik usw.) gültige Leistungen verdanken. Zweitens hat Schardt bei der Auswahl sich darauf beschränkt, aus der noch umstrittenen Kunst das unbedingt Wertvolle heranzuschaffen, Dinge, die beweisbar sind, die für seine geplanten kunstpädagogischen Kurse als unanfechtbares Material in Frage kamen. Drittens hat er mit einfachsten Mitteln die Räume so herrichten lassen, daß die Bilder mit ihren wesentlichen Farbwerten restlos zur Wirkung kommen. Der Raum mit den Klee-Aquarellen hat ein Braun, auf dem die geheimnisvollen Abstrakta des Malers das konkreteste Leben führen, dessen sie fähig sind. In zwei Sälen wechselt die Farbe der Wand, entsprechend den gehängten Bildern.

Ein großfiguriger Thorn Prikker (Christus mit dem Kreuz) füllt die Halle des Treppenhauses. Im ersten Raum hängen neben einem großen, bunten Tanzbild Noldes und einem Heckel aus seiner guten Zeit (1912) zwei Gemälde von Franz Marc, „Tierschicksale" und „Rehe im Walde", letzteres von einer Unmittelbarkeit und Überzeugungskraft, die an seine Aquarellpostkarten erinnern. Im zweiten Raum Schmidt-Rottluff, selten gute Aquarelle aus letzter Zeit (Landschaft 1924) und ein Ölbild „Neubau", von einem überraschend vereinfachten Aufbau aus starken Farben. Von Pechstein eine anständige Südseelandschaft (1915), von Otto Müller ein Figurenbild. E. L. Kirchner, der wesentlichste, fehlt leider noch. Im dritten Raum 10 Aquarelle von Paul Klee, darunter das bekannte „Nächtliche Fest", (abgebildet im letzten Jahrgang), aus dem Jahre 1924 der „Dünenfriedhof" und die „Officinale Flora", Blätter, die aufs neue die Unerschöpflichkeit seiner Einbildungskraft beweisen. Im vierten Architekturbilder von L. Feininger und Rohlfs, ein Kopf von Jawlensky aus dem Jahre 1918 und ein Gemälde der Werefkin, „Beleuchtetes Karussell". Im letzten mehrere Bilder von Lissitzky und Moholy-Nagy. Zwei wichtige Gemälde Kandinskys aus den Jahren 1914 und 1923 hängen im Umgang des Treppenhauses, ihnen gegenüber das bekannte Werk Chagalls „Meiner Braut gewidmet". In den Verbindungsgängen Aquarelle und Graphiken der vertretenen Künstler. — Eine kleine Sammlung also, aber von größter Sauberkeit und Klarheit, ohne Schielen nach rechts und links von Schardt vereinigt mit einem für unsere Zeit ganz seltenen Verantwortlichkeitsgefühl. Es wäre ein großer Verlust nicht nur für Dresden, wenn die Auflösung der Bildungsanstalt ein Unternehmen zerstörte, das bereits in seinen Anfängen vorbildlich ist. *Grohmann.*

AUS MOSKAUER MUSEEN

Es gehört schon zur Tradition der Feier des Jahrestags der Ssowjetrepublik, daß auch die Museen zu derselben das ihrige in Form einer speziellen Ausstellung oder Eröffnung eines neuen Saals beitragen. Heuer war die Beteiligung der Moskauer Museen an der offiziellen Feier sogar eine besonders rege.

In erster Reihe ist über die Eröffnung der Gemäldegalerie im „Museum der Schönen Künste" zu berichten. Wie bereits seinerzeit an dieser Stelle mitgeteilt, lag es seit langem im Plan des „Glawmusej", die Sammlung alter Meister aus dem Rumjantzoff-Museum in das geräumigere, obengenannte Museum zu überführen und ihr die Kollektion Dmitrij Schtschukin, sowie die aus den Petersburger Sammlungen zu Gunsten Moskaus ausgeschiedenen Bilder anzugliedern. Dies ist nunmehr geschehen, und am 10. November fand die vorerst allerdings nur provisorische Eröffnung dieser neuen Moskauer Galerie alter Meister

in sehr festlicher Weise statt. Von den projektierten sieben Sälen sind momentan nur drei der Besichtigung zugänglich, in denen die Niederländer, sowie die altdeutschen Meister sich bereits mehr oder weniger als Ganzes präsentieren, und die aus Leningrad überführten Gemälde zum ersten Mal öffentlich ausgestellt wurden. Direktor N. I. Romanoff hat hier mit seinen Gehilfen in kürzester Zeit ein schweres Stück Arbeit verrichtet. —

Seinerzeit, nach endgültiger Ordnung der Galerie, wird sich Gelegenheit bieten, ihren ganzen Inhalt Revue passieren zu lassen und auf Einzelnes näher einzugehen. Vorderhand sei nur bemerkt, daß der Leningrader Zuwachs — zirka 100 Bilder aus der Eremitage, den Jussupoff- und Schuwaloff-Sammlungen — vor allem die französische Abteilung, welche in der Rumjantzoff-Galerie äußerst winzig war, mit einer ganzen Reihe von Werken des XVII., XVIII. und Beginn des XIX. Jahrhunderts bereichert und vervollständigt. In geringerem Maßstabe gilt dies für die Italiener, während die Niederländer des XVII. Jahrhunderts, die ja den Glanzpunkt der Rumjantzoff-Galerie bildeten, nunmehr quantitativ und qualitativ eine geradezu imposante Erweiterung erhalten haben. Die Leningrader Übersiedlungen werden hier von der Kollektion Schtschukin, vor allem mit ihrer prächtigen Gruppe holländischer Meister des Stilllebens, in Schatten gestellt, wie denn überhaupt alles, was aus dieser gewählten Sammlung herrührt, stets durch feinste Qualität und besten Erhaltungszustand fesselt. Dmitrij Iwanowitsch Schtschukin, der seine ganze Sammlung lange vor ihrer Verstaatlichung dem Rumjantzoff-Museum testamentarisch vermacht hatte, gehört nunmehr zur Direktion des „Museums der Schönen Künste“, und als der Volkskommissar Lunatscharskij in der Eröffnungssitzung diese Nomination verkündete, wurde dem alten Herrn von der ganzen Versammlung eine äußerst herzliche, anhaltende Ovation dargebracht.

Eine sehr wünschenswerte Ergänzung erfuhren schließlich die wenigen altdeutschen Meister des Rumjantzoff-Museums durch die Überführung der zwar nicht erstklassigen, aber interessanten analogen Sammlung von Gemälden aus Ostofjews, einem Landsitze der Grafen Scheremetjeff. Diese Werke wurden in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vom Fürsten P. Wjasemskij zusammengebracht und sind in der Kunstliteratur bisher noch gar nicht beleuchtet, ja kaum erwähnt worden. Einzelne weitere Zuwendungen aus andern Quellen stelle ich für einen späteren Bericht über die neue Galerie zurück. *P. E.*

DRESDEN

Staatliche Gemäldegalerie Parkstraße

Die Staatliche Gemäldegalerie hat in den Räumen des Palais an der Parkstraße eine Filialgalerie angelegt, nachdem man die Hoffnung auf einen Erweiterungsbau am Zwinger endgültig hatte aufgeben müssen. Der Verzicht war für Dresden nicht leicht, sind doch fast eben so viel Bilder magaziniert wie aufgehängt. Der Raummangel war hier kein Vorteil; unter den Beständen des 16.—18. Jahrhunderts waren recht viel sehenswerte Dinge, das 19. Jahrhundert konnte im Hauptgebäude nur zur Hälfte gehängt werden. Es wäre verlockend gewesen, ein Museum für Neue Kunst oder für eine besondere in sich abgeschlossene Epoche (Kunst um 1800 z. B.) aus dem Palais zu machen. Ähnliches ist andernorts versucht worden. Man wollte aber offenbar weder auf die vorzüglichen Spätitaliener verzichten, noch auf die Nachlese aus dem 19. und 20. Jahrhundert und hat sich entschlossen, die Filialgalerie dem gesamten Vorrat an alten und neuen Bildern zu öffnen, die Hauptgalerie nach allen Seiten zu ergänzen. Auf diese Weise ist ein Supplement entstanden mit allen Vorteilen und Nachteilen einer solchen Einrichtung, die für sich nichts sein kann, im Zusammenhang immerhin ein lohnender Nachtrag.

Italiener, Niederländer und die Dresdner Schule des 19. Jahrhunderts sind im Erdgeschoß untergebracht, die übrigen Schulen des vorigen Jahrhunderts, dazu noch einige Italiener und Spanier, im Obergeschoß. Die Verteilung ist nicht günstig und dürfte wohl durch die Raumverhältnisse erzwungen sein. Bedauerlicher ist die Zerreißung des Oeuvre in einzelnen wesentlichen Fällen. Von F. v. Raysky ist der größere Teil im alten Haus geblieben, der kleinere im neuen aufgehängt. Der frühere umfassende Raysky-Saal war ein Mittelpunkt der neueren Abteilung im Semperschen Haus und geradezu aufschlußreich für die Entwicklung der Malerei im 19. Jahrhundert. Auch der Kreis der Romantiker-Realisten in Dresden: Dahl, Carus, Gille u. a. ist jetzt geteilt. K. D. Friedrich ist mit dem ganzen Werk in der Hauptgalerie geblieben, Anton Graff leider nicht. Ich bin nicht in der Lage, zu beurteilen, welche äußeren Gründe dieses Verfahren verursacht haben, innere Gründe dürfte es kaum geben. Von den Neueren hängen G. Kuehl, W. Rösler, Heckel, Pechstein, Felixmüller an beiden Stellen. Das einzige Bild von Schmidt-

Rottluff hängt nicht im Hauptgebäude, sondern in der Filiale. Der Freund der alten Italiener wird wahrscheinlich ähnliche Bedenken haben gegen die Trennung der Werke eines G. Reni, B. da Garofalo, Guercino u. a. Als Gewinn wird die Galerieleitung empfunden haben, daß man durch die Zweigstelle das Hauptgebäude von den lokalen Schulen des 19. Jhds. entlasten konnte, die das Bild der Gesamtentwicklung immer etwas aufdringlich unterbrechen. Bis nach 1900 ist die Dresdner und Münchner Schule bei Ankäufen stets stark berücksichtigt worden, und es hat sich herausgestellt, daß vieles nicht mehr mitzählt. Wer das 19. Jahrhundert in der Breite studieren will, wird sich natürlich über die Ausbreitung des Materials in der Parkstraße freuen; nur hätten einige Stücke wegbleiben müssen, die den Kunstgeschmack zu verderben angetan sind. Es ist mir nicht unbekannt, daß der sogenannte Gebildete gerade nach diesen Entgleisungen schreit und unter Umständen sogar die finanzielle Unterstützung von der Erfüllung seiner Laienwünsche abhängig macht; trotzdem, es gibt auch für Konzessionen Grenzen. „Hektor und Achill" von Sascha Schneider gehört zum Geschmacklosesten, die Landschaft des Grafen v. Reichenbach dürfte mit ihrem Dilettantismus jeden Backfisch zum Malen verleiten, und der Saal mit Vogels Hindenburg, Hoffs „Letztem Gruß", Hofmanns „Jesus im Tempel" ist wohl mehr eine bewußte Comédie, zu der die plakathaften Stucks im Obergeschoß ein entsprechendes Gegenstück sind. Mit Bedauern muß man bei einem Rundgang nebenbei feststellen, daß die reichlichen Zinsen der Pröll-Heuerstiftung zum weitaus größten Teil bis etwa 1910 für Nieten ausgegeben worden sind.

Auf der Gewinnseite der Filialgalerie ist zu buchen, daß der Laie und der Fachmann für ihre verschiedenen Zwecke mancherlei Material in den neuen Räumen finden werden, ferner daß einzelne Lokalschulen mit ihren mehr oder weniger entscheidenden Vertretern, ohne Beeinträchtigung wichtigerer Gesichtspunkte, zur Geltung kommen. Nur hätten die lokalen oder stilistischen Zusammenhänge deutlicher gewahrt werden müssen. Unter den Italienern nimmt die Schule von Bologna einen breiten Raum ein (vieles mit der Sammlung des Herzogs von Modena 1745 nach Dresden gekommen). Lange unterschätzt, wird sie heute auf Grund ihrer hohen malerischen Qualitäten anders bewertet. Es hat sich da ein Wandel im Urteil vollzogen, fußend auf einer neuen Einstellung in Italien und auf wissenschaftlichen Forschungen einiger deutscher Gelehrter. Die Bilder sind nicht nur entwicklungsgeschichtlich von Bedeutung. Aus der Schule der Carracci z. B. sind eine ganze Reihe erheblicher Talente hervorgegangen, die teilweise von Bologna wieder abwanderten. Guido Reni, Guercino, Albani, Lanfranco, Sassoferrato, Torre, Spada, Preti und der auch als Graphiker wichtige Cantarini vertreten das Bologna des 16. und 17. Jahrhunderts. Renis „Christus mit den Erlösten der Vorhölle" ist sehr viel männlicher, als man von diesem Carraccischüler erwarten sollte, Lanfrancos „Reuiger Petrus" hat eine erstaunliche Süffigkeit im Farbenauftrag, Sassoferratos Marienbild sieht man den Einfluß von Domenichinos unmittelbarerem Naturgefühl an. Von Cantarini eine sehr wirklichkeitsnahe Darstellung von „Joseph und Potiphar", von Procaccini ein virtuos komponierter Frauenraub. Im übrigen sind zu nennen von den Venetianern: Tizian (mit einer nur teilweise eigenhändigen Heiligenfamilie, die Beschriftung müßte dem Rechnung tragen), Bassano, Polidoro Veneziano, Negri, Palma Giovine (Mariä Tempelgang). Von den Römern Batoni, von Genuesen Castiglione, von Ferraresen Garofalo (zwei Marienbilder mit deutlichen Beziehungen zu Raffael), von Spaniern Ribera, Valdes, Cano, von Niederländern D. Seghers, van Bloemen, Cuyp, Berchem, Mytens.

In den Sälen des 19. Jahrhunderts wirken die Dresdner und Münchner Malerschule am geschlossensten. Von den frühen Dresdnern ist Gille mit einer großen Landschaft nicht gut vertreten, um so besser mit den kleinen Ölbildern, die eine seltene Momentanität des Sehens und Hinmalens bewahren. Von Dahl köstliche Ölstudien, von Carus, Oehme, Kügelgen, Vogel von Vogelstein, Dreber einzelne schöne Arbeiten; von Raysky das biedermeierliche große Familienbild, ein paar Bildnisse und Landschaften. Von den späteren Dresdnern sind bemerkenswert Bantzer mit zwei Landschaften von hoher malerischer Begabung, G. Kuehl, mit Einschränkung E. Bracht. Das heutige Dresden vertreten Felixmüller, Böckstiegel, Dietze; ihnen benachbart hängen Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff (im gleichen Saal Carlos Grethe?). Die Münchner Säle beherrschen Lenbach und Stuck. Von Lenbach ist das Porträt des Marco Minghetti über dem Niveau seiner späteren Malerei. Von Stuck schlimme Plattitüden; sonst noch Zügel, Herterich, Dill, Stadler, L. Putz und Casper. Von den Düsseldorfern sind da die Brüder Achenbach, Lessing, Knaus, Kaulbach; von den

Berlinern Meyerheim, Leistikow, W. Rösler; von den Wienern Makart, Munkacsy, Klimt; von den Südwestdeutschen Graf von Kalkreuth („Das Alter“); von Nichtdeutschen Laermans (das frühe und freskenhafte „Abendgebet“) und David-Nillet („Das Geständnis“).

Auf diese Schulzusammenhänge oder auf Stilzusammengehörigkeiten hätte man mit Rücksicht auf die Gesamtwirkung und im Interesse des Galeriebesuchers mehr Rücksicht nehmen können. Die gegenwärtige Aufstellung im Palais Parkstraße dürfte wohl keine endgültige sein. Wenn die Galerieleitung sich in diesen Räumen eingewohnt und die nicht immer zweckdienliche Anteilnahme einiger Kreise der Öffentlichkeit sich gelegt hat, dürften sich auch noch andere Möglichkeiten ergeben, die zu benutzen sich die Verwaltung sicherlich nicht scheuen wird. Das Haus ist gar nicht so unbrauchbar, hoffen wir, daß es noch vielen Versuchen dienen wird. Vielleicht wird dann eines Tages die Filialgalerie eine Sehenswürdigkeit sein. *Grohmann.*

LONDON

Das „Britische Museum“ hat die Büste einer Kopie der Aphrodite des Praxiteles erworben. Mr. A. H. Smith, der Direktor der Abteilung für griechische und römische Altertümer im „Britischen Museum“, hält die Kopie für sehr alt und ist überzeugt, daß sie ein Teil einer einst vollständigen Kopie der knidischen Aphrodite ist. Nasenspitze, Unterlippe, die Brüste und der rechte Arm sind ergänzt. Die künstlerischen Vorzüge der Kopie werden herabgesetzt, da sich in ihrer nächsten Nähe (sie ist im Ephesusraum aufgestellt) der Kopf der viel schöneren „Petworth Aphrodite“ befindet, die bekanntlich von verschiedenen Autoritäten, zum Beispiel von Furtwängler, dem Praxiteles selber zugeschrieben wird. *Bo.*

LOS ANGELES

Das hiesige Southwest Museum wird die gesamte bedeutende und umfassende Dr. John E. Stillwell-Sammlung in New York ankaufen, und zwar um etwas über eine Million Dollars. Ein Teil der Ankaufssumme ist, wie es heißt, bereits bezahlt, und das Museum wird zur Aufnahme der neuen Schätze um mehrere Galerien erweitert werden. Die Sammlung Dr. Stillwells enthält unter anderem etwa 100 Gemälde von Meistern wie Velasquez, Murillo, El Greco, Rubens, Bartel Bruyn der Jüngere, Botticelli, Titian, Veronese, Correggio, Schongauer, Cranach, Henri Met de Bles, v. Goyen, Ruisdael usw. Neben Gemälden sind besonders zahlreich vertreten gotische Holzfiguren der französischen, vlämischen und deutschen Schulen; Glasfenster; desgleichen Bronzen und Textilien verschiedenster Art.

Die Sammlung ist eine echte Liebhaberkollektion, die bisher leider nur wenigen zugänglich gewesen ist. *F.*

NEW YORK

Im November wurde der neue amerikanische Flügel des Metropolitan Museums eröffnet, der von Mr. und Mrs. de Forest gestiftet worden ist. Mit ihm hat Mr. de Forest seine Präsidentschaft des Museums aufs schönste gekrönt und sich ein bleibendes Denkmal gesetzt. In den verschiedenen Räumen dieses Flügels, die in ihren Raumverhältnissen denen aus bekannten alten Häusern, z. T. von großer historischer Bedeutung, angepaßt sind, hat man nun getreu die Interieurs, meist unter Zuhilfenahme echter alter Möbel, Panellierung usw., aufgebaut, wie sie einst bestanden haben. Der Rundgang ist derart eingerichtet, daß man aus den noch recht primitiven Stuben des 17. Jahrhunderts in die späteren des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts eintritt und so die dem Lebenswandel parallel gehenden Stilveränderungen als allmähliche Entwicklung miterlebt. Einen eigenen Stil freilich hat das Amerika jener Zeit nicht gehabt. Doch entstand so manches eigne, z.T. primitive, wenn man es so nennen will, wie die sogenannten „Looked“ Teppiche und die Steingutwaren aus dem deutschen Pennsylvanien mit seltsam lebendigem Ornament. Und den deutschen Glasbläsern sah man das beste ab in den herrlichen Stiegelgläsern. Die englischen Kunsttischler dienten begreiflich genug als Vorbild für die feineren Möbel. Was aber grade für den in New York lebenden Beschauer so anziehend und dabei fast legendär erscheint, das ist das ihn hier seit wie lange endlich wieder einmal beschleichende Gefühl eines „Heimes“, das von Dauer zu sein scheint und nicht von vornherein auf Änderung gemäß dem „dernier cri“ in der Innenausstattung gestellt ist. Dieses Amerika war doch ein ander Land. Wird es möglich sein, einiges von ihm in die zerrissene Gegenwart herüberzuretten?

Für das Museum bedeutet dieser Flügel einen hervorragenden Zuwachs, und seine unter der Führung Mr. de Forests und seines Direktors Robinson nun seit Jahren mit solcher Liebe und solchem Eifer gepflegte Tätigkeit auf dem Gebiete praktischen Einflusses auf den Geschmack eines möglichst

weiten Publikums kann sich nun noch ganz anders geltend machen. In diesen Räumen wird so mancher seinen ersten Schritt einem Kunstverständnis entgegen tun, und es wird der rechte Schritt sein, weil er von vornherein Kunst mit Leben verbindet und dem Unheil heutigen Tages hierzulande steuern wird, in der Kunst nur äußeren Luxus zu sehen.

Das in dem Brooklyner Stadtteil liegende Brooklyn Museum beging dieser Tage die Feier seines hundertjährigen Bestehens. Aus kleinen, privaten Anfängen hat es sich zu einem wichtigen Kulturfaktor im Leben seines Stadtteiles, und nicht nur dieses, entwickelt, denn seine Leitung sieht darauf, daß es den Besuchern immer wieder durch Spezialausstellungen und auf andere Weise neue Anregung bietet. Diesmal hat man eine Reihe von alten und neueren Meistern aus dem Besitz Brooklyner Sammler zur Aufstellung gebracht, darunter einige vorzügliche Werke. Ferner sind Handzeichnungen von Künstlern, die in Brooklyn wohnen, zu sehen. Und unter diesen finden sich auch sechs des erst seit etwa einem Jahre hierher übergesiedelten deutschen Künstlers J. von Wicht, Landschaften und Seestücke von klarer Durchbildung und doch atmosphärischer Weichheit, immer auf das „Pakken" des sich bietenden Bildes ausgehend. Als Clou der Festausstellung hat man sich aber den längst schon mit Propagandaposaunenstößen angekündigten serbischen Bildhauer Mestrovic verschrieben, der jedoch wohl mit seinen vielfach arg aufgeschwollenen — körperlich wie geistig! — Werken ein wenig zu spät herübergekommen zu sein scheint. Geschick und im Anfang wohl auch drängendes Eigenfühlen und -wollen kann man ihm nicht absprechen. Sobald man aber die Absicht merkt, wird man verstimmt und wendet sich ab.

Für den russischen Maler N. Roerich haben Freunde seiner aufs religiöse Mythos ausgehenden Kunst ein eignes Museum in New York gestiftet, in dem jetzt eine ganze Serie neuer Bilder von ihm, die Ausbeute seiner indischen Reise, zur Aufstellung gelangt sind. In ihnen sucht Roerich in stillen, da und dort an chinesische Landschaften erinnernden Gebilden ein Echo zu erwecken, das bis zu den letzten Gründen, zum religiösen Urgefühl hinunterführt, wie es, z. T. in heiligen Legenden, die Jahrtausende hindurch, halb verschüttet, halb geahnt, lebendig geblieben ist und, trotz allem, die ganze Menschheit verbindet. Nur müssen die Augen wieder sehend, die Ohren wieder hörend gemacht werden.

Ein noch unscheinbares „Museum der Stadt New York" ist kürzlich in einem alten Hause eröffnet worden. Es soll mit Hilfe von Drucken, Gemälden usw. das einstige Leben New Jorks dem Besucher wieder lebendig machen.

Ein anderes Museum für die Stadt — ein technisches, das, wie offen zugestanden, dem Münchner Deutschen Museum nachgebildet werden soll, wird später gegründet werden. Der verstorbene Großindustrielle Henry R. Towne hat dafür in seinem Testament mehrere Millionen ausgesetzt.

Aus dem großen Kunstzentrum, das der New Yorker Bürgermeister Mr. Hylan im Central Park hatte errichten wollen, kann leider nichts werden. Der Gegner waren zu viele, und man wollte das offne Parkland nicht durch die Gebäude des geplanten Kunstzentrums schmälern lassen. Grund und Boden aber in der Nähe des Parkes im öffentlichen Verfahren enteignen und auf diese Weise für den gewollten Zweck zu erhalten, würde Unsummen verschlungen haben, und die Finanzen der Stadt sind keineswegs besonders glänzend. So ist man denn als Ausweg, um doch etwas zu unternehmen, darauf gekommen, eine Art Kunst- und dramatische Hochschule für Schüler von etwa 14—20 Jahren weit draußen am Ende der Stadt auf einem dieser gehörigen großen und noch unbebauten Gelände zu errichten. Hier sollen die Kunstjünger im Kunstgewerbe sowie in der Schauspielkunst und allem, was mit dieser zusammenhängt, frei unterrichtet werden. Diese Kunsthochschule soll mit der Zeit etwa 15 Millionen Dollars kosten. Die Hoffnung der Künstler, die endlich einen großen Ausstellungssaal für sich erstehen sahen, ist freilich mit dieser Abänderung des ursprünglich so großartigen Planes zu schanden geworden. Ihr Problem bleibt nach wie vor ungelöst.

Freund.

WIEN

In der Albertina ist die Ausstellung alter italienischer und nordischer Handzeichnungen durch eine Auswahl aus Goyas graphischem Werk ersetzt worden. Vor Amtsantritt des jetzigen Direktors, Prof. A. Stix, beschränkte sich der Bestand der Sammlung auf späte Abdrucke. Direktor Stix hat sie durchwegs durch Zustandsdrucke von hoher Qualität, denen er Probedrucke gesellte, ersetzt, so daß nun das graphische Oeuvre Goyas in Wien nicht minder gut als in der Madrider Sammlung vertreten erscheint. *P.-N.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Gemälde von Toulouse-Lautrec — Karyatiden von E. de Fiori — Carl Hofer — Günther Stüdemann — Lotte Pritzel.

Mit dem Wagnis einer deutschen Vorführung von Gemälden Henri de Toulouse-Lautrecs hat die Galerie Matthiesen, renommiert als Verkaufsstätte vor allem hochwertiger Franzosen, sehr anzuerkennenden Ehrgeiz an den Tag gelegt. Die Schwierigkeiten mögen, zumal unter den jetzigen Verhältnissen, wirklich enorm gewesen sein, denn der Markt weist kaum mehr solche Bilder auf, und selbst im Vaterlande des genialen Zeichners dürfte nicht so ganz leicht eine vollgültige Kollektion von Proben seiner von ihm selbst sekundär bewerteten Malerei zusammenzubringen sein. Die hier aus Berlin, Paris, München, Zürich, Tokio usw. konzentrierten 36 Ölbilder und etlichen Zeichnungen mögen vielleicht nicht gestatten, abschließend zu urteilen über die spezifisch malerischen Möglichkeiten dieser Kunst, — immerhin ergeben sie einen bestimmten Eindruck. Den nämlich, daß Toulouse-Lautrec zwar nicht einen durchaus eigentümlichen und dem frappanten Wahrheitsgehalt seiner Darstellung adäquaten farbigen Ausdruck, wohl aber Teil hatte an der subtilsten Palettenkultur des zeitgenössischen Paris, wohl aber eine Spiritualität des zuckenden und webenden Pinsels hatte, die der geistreichen Art seines quirlend losen Zeichenstiftes nichts nachgibt. Auch mit der Einschränkung, diese Bilder seien so wenig aus dem Pigment entwickelt, daß sie meist noch aus unmittelbarer Nähe Pastellskizzen zum Verwechseln gleichen, so zart, so trocken, so strichig und weitmaschig sind sie bunt schraffiert, — auch mit solcher Einschränkung bleibt festzustellen, daß in ihnen der grandiose Kontur Lautrecs, die Vibration des dumpfen Phlegmas, die nonchalante Gebundenheit seiner Gestalten intensiver als irgend sonst in seinem Schaffen sich auswirkt, indem das größere Format, der Zwang zu dichterer Ausfüllung solche Werte akzentuiert. Ohne vielleicht eine besondere Notwendigkeit des Verhältnisses von Stil und Technik zu dokumentieren wie die Graphik Lautrecs, entbehrt seine Malerei nicht einer besonderen Note der Doppelbodigkeit, die sich gerade aus dem Zwiespalt der hellen Skala, des rieselnden, gefiedrigen Strichwerks, der prickelnden Diktion einerseits, der prägnanten, in glücklichsten Fällen fast lapidaren Statuierung und Physiognomik andrerseits ergibt. Und durch Ekletisches der Malweise setzt sich fast ohne Ausnahme die persönliche Unvergleichlichkeit hinreißend durch. Ein außerordentlich hübscher Katalog mit einer liebenswürdigen Einleitung aus der Feder von Julius Elias hilft, die Eindrücke dieser dankenswerten Veranstaltung zu bewahren. —

Für ein neues Komödienhaus im Westen Berlins hatte sich Max Reinhardt einige Karyatiden des begabten Ernesto de Fiori verschrieben, sie aber zuletzt refüsiert. Die Galerie Flechtheim hat diese Arbeiten jetzt dem Spruch der Öffentlichkeit unterbreitet. Und da ist zu sagen, daß sie zwar den feinen Auftrieb, die sprödwüchsige Körperempfindung, die spürende Oberfläche aller Gestalten dieses Bildners nicht verleugnen, daß sie ungemein sind und schön aus ihren Hüften emporgezweigt, doch so wenig tragfähig wie entschieden im Ausdruck blassen Lächelns oder Sinnens und denkbar ungeeignet, sich als Dekor und Glied einer Architektur einzuordnen. So daß man nicht umhin kann, dem Besteller künstlerisch Recht zu geben und zu bedauern, daß dieser Auftrag es nicht vermocht hat, Fiori der schöpferischen Energie und kubischrhythmischen Dezidiertheit seiner ersten Schaffensjahre zurückzugeben, ihn herauszureißen aus der Inzucht der „Qualität".

An gleicher Stelle üben, wie bei jeder Begegnung mit dieser tiefen, verhaltenen, zuchtvollen Kunst, neue Arbeiten Carl Hofers die allernachhaltigste Wirkung aus. Ihr Wesen ist erst unlängst in diesen Heften so schön und eindringlich dargetan worden, daß jeder Zusatz sich erübrigt. So sei nur vermerkt, daß heute die reine Landschaft eine besondere Bedeutung hat im Schaffen Hofers, und neben mancher stillen, gelassenen Ansicht süddeutscher Städte ist es vor allem eine orthogonal gefaßte Brücke, hinführend auf die plane Wand eines halbhohen Hauses, die sich gegen alle Ähnlichkeit mit einem bekannten Motiv Munchs (so wie früher Hofers Kartenspieler gegen die vorbildlichen Cézannes) unübersehbar behauptet vermöge einer eigentümlich klaren und geraden Schwere, zu der dunkle Sättigung der Tonwerte und rechtwinklige Schichtung der Formen und jeder Fläche in sich übereingelangen. Wie ein alter Wein dringt die warme Leuchtkraft eines Asternstillebens ins Herz. In einer „Tischgesellschaft" packt die latente Dramatik der Wechselbeziehung, die zwischen den Köpfen aufgespeicherte Erregung. Stets beruht die Macht dieser Kunst im Gepreßten, Knappen, Eingeschränkten des gestischen, farbigen,

tektonischen Ausdrucks. In einigen der neuen Akte jedoch ist versucht, die Umrisse zu schmeidigen, die Körper zu wölben und so einer konkreteren Existenz zu nähern. Es wird abzuwarten sein, wie diese Tendenz sich auswirkt, wieviel Distanzwerte ihr geopfert werden müssen. Noch ist das vermieden, das Gepräge der Isolation nicht abgeschwächt. Hofers Malerei, Zoll um Zoll herrliches Gewebe, ist zum Gültigsten, Klassischesten dieser Zeiten zu zählen. —

In der Galerie Carl Nicolai erschien Günther Stüdemann mit einer Folge von Landschaften aus Positano. Türme und steile Treppen spindeln sich zwischen Felsen empor, man blickt nieder auf langhinbrandende Wellen, betritt abseitige Plätze. Die Auffassung hat häufig etwas vom Bühnenbild: Fassaden wirken aufgestellt, Häuschen kaschiert, Treppen künstlich verbogen, Durchgänge sorgen für szenische Bereicherung; neben der beabsichtigten des Tons herrscht eine Kahlheit der Atmosphäre wie zwischen Kulissen. Doch ist es zuweilen nicht ohne Suggestivkraft, wie ein Balkon, eine Stadt hoch oben schwebt, zwischen den Höhen, im halben Raum gleichsam. Ein flimmernd trocknes, lehmiges Graugelbblau scheint treffend. —

Die dekadente Hypersensibilität jener in kostbare Spitzen und Chiffons gehüllten ephebischen Wachsfiguren der Lotte Pritzel, abseits aller Puppendrastik, aller Stoffmännchen-Magie, schien in ihrer preziösen Zuspitzung weniger Variationsmöglichkeiten zu bergen, als es sich stets wieder und zuletzt nun in einer kleinen Schau bei Friedmann & Weber doch gezeigt hat. Die Künstlerin ist weder manieristisch erstarrt, noch hat ihre Phantasie sich etwa erschöpft. Auch der gegen den Ästhetizismus und die süßbleiche Mystik dieser Dinge ein wenig Skeptische wird sich abermals nicht dem Mondtraum, dem hybriden Schmelz, dem modrigen Zauber jener ätherisch bewegten, raffiniert geschmückten Vitrinenwesen entziehen können, nicht der schwarzen Schmalheit Hamlets, nicht dem silbrigen Schweben frivoler Tänzerinnen, noch dem bitteren Hauch der „Sumpfkönigstochter“. Dies ist ein Reich für sich. *Wolfradt.*

FRANZÖSISCHE LANDSCHAFTER VON POUSSIN BIS COROT

Unter diesem Stichwort wird die Stadt Paris im nächsten Frühjahr eine Ausstellung im Petit-Palais veranstalten, für die man bereits alle Vorbereitungen getroffen und wichtige Zusagen von ausländischen Sammlern eingeholt hat. So wird der König von England aus Schloß Windsor persönlich drei Zeichnungen von Poussin und zweiundzwanzig Arbeiten von Claude Lorrain zur Verfügung stellen. Diesem Beispiel folgen alle bedeutenden Privatsammler und Museen in England, so daß von dort allein zwanzig Gemälde von Poussin, Claude Lorrain, C. Dughet, F. Millet und an 50 Zeichnungen von Poussin und Claude Lorrain zu erwarten sind. Belgien schickt seinen schönsten Claude Lorrain. Spanien desgl. aus dem Prado zwei Watteau, zwei Poussin und zwei Lorrain. Italien beteiligt sich mit wichtigen Bildern aus Florenz, Turin und Rom. Die Albertina in Wien wird ihre herrlichen Zeichnungen von Boucher, Fragonard, Poussin herleihen. Selbst Budapest wird nicht fehlen. (Nur an Deutschland wagt man auch diesmal nicht heranzutreten, obwohl grade hier die kostbarsten Dinge mit in Museen und Privatsammlungen aufbewahrt werden.)

Daß außer dem Louvre sämtliche Museen und Privatsammlungen Frankreichs hervorragend an dieser Veranstaltung beteiligt sein werden, ist selbstverständlich.

Alles in allem verheißt grade diese Ausstellung einen ungewöhnlichen Erfolg. Die Idee ist in ihrer logischen Geschlossenheit selten glücklich. Übrigens liegt der Gedanke sehr nahe, dieser Ausstellung ein Jahr später die mindestens gleich interessante Fortsetzung folgen zu lassen, etwa unter dem Titel „Von Barbizon bis zu Derain“. *G.*

KUNST IN DER PROVINZ

Unter dem Namen K. G. II (Künstlergruppe) haben sich niedersächsische Maler, Ernstaugust Ahrens, Fr. Vordemberge-Dieling u. a., zusammengeschlossen, die in dieser Gemeinschaft in Frankfurt a. M. (Graphisches Kabinett) und in Osnabrück (Dürerbund), hier in einer umfangreichen Schau, erstmalig ihre Arbeiten zeigten. Bremen (Haus hinterm Schütting), Bremerhaven (Kunstverein) und Bochum (Treskow) bringen anschließend Ausstellungen der K. G. II, der außer Malerei eine besondere Verkaufsabteilung beigegeben ist, die gute Graphik und erlesenes Kunstgewerbe enthält. *r.*

ELBERFELD

Die Galerie Walter Westfeld veranstaltet für Januar eine Gedächtnisausstellung für den im August d. J. verstorbenen Maler Prof. Friedr. Kallmorgen (geb. 15. November 1856). Der gesamte Nachlaß des Meisters ist der Galerie Westfeld hierfür von den Erben zur Verfügung gestellt, so daß neben bekannten Hauptwerken („Flachs-

scheuer", „Charlottenburger Schloß", „Hamburger Hafen") erstmalig eine Anzahl der Öffentlichkeit bisher unbekannter Arbeiten gezeigt werden kann.

KÖLN

Die Galerie Flechtheim bringt die erste Gesamtausstellung des jungen Bonner Malers Bessenich, der im Rheinland in letzter Zeit sehr nach vorne gekommen ist. Er orientiert sich nach Westen, Cézanne heißt sein Vorbild. Die Verwertung bleibt bei den Landschaften und dem hübschen Stilleben geschmackvoll und persönlich. Unter den figürlichen Bildern fügt nur ein Rückenakt den Reichtum der Farbenskala zu einer Einheit. Aquarelle und Zeichnungen verwenden wie das große Vorbild geschickt das Weiß des Malgrundes. Man wird bei den Arbeiten Bessenichs nicht von Genietat reden. Das hat man aber auch bei jedem Feld-, Wald- und Wiesenexpressionisten ausreichend besorgt. Bessenich müllert nicht, er malt. Das ist sein Vorzug.
Salmony.

LONDON

Marie Laurencin, die heute in Frankreich und nicht bloß in Frankreich als die größte Frauenmalerin gilt, stellt sich in der Leicester Gallery dem englischen Publikum zum erstenmal mit einer größeren Anzahl von Werken vor. Der Zufall will es, daß im Augenblick auch das Russische Ballett des Herrn Diaghilev hier ist, für welches die französische Malerin verschiedene Kostüme und Dekorationen gezeichnet hat. Leider hat uns diese Herr Diaghilev vorenthalten, wohl aus Angst vor dem englischen Zensor, der, ein gestrenger und eifriger Herr, außerordentlich um die Augen jener Leute besorgt ist, die ... nicht ins Theater gehen. Marie Laurencin hat nichtsdestoweniger die Herzen der englischen Kunstkritiker im Sturm erobert, ob auch noch viele andere Herzen, muß man bezweifeln, wenn man die Bemerkungen der Ausstellungsbesucher hört. Diese Bemerkungen zu überhören, ist nicht wohl möglich, da sich die Engländer, so manierlich und still sie bei Tisch sein mögen, vor Bildern ganz erstaunlich gehen lassen. Nach den Kommentaren, die man in der Leicester Gallery hören muß, ob man will oder nicht, ist anzunehmen, daß es in diesem erzgesunden Lande immer noch viele Kunstliebhaber gibt, die mächtig schokkiert werden, wenn ein Bildnis keine Nase hat oder die Augen nur mit einem schwarzen Strich markiert sind. Zwar geben sich die englischen Kunstkritiker verzweifelte Mühe, dem Publikum beizubringen, daß ein Bild nicht notwendig der Natur den Spiegel vorzuhalten habe. Aber diese Aufklärung, die man anderswo fast als Beleidigung empfinden würde, scheint hier ins Blaue hinein zu verpuffen.

Marie Laurencin ist Frauenmalerin. Deren gibt es zwar viele. Aber sie ist es in einem weit tieferen und selteneren Sinn, da sie nicht mit dem männlichen Maler in Wettkampf tritt, sondern malt, wie der Mann nicht malt, nicht malen kann und, wenn er ein Mann ist, auch nicht malen möchte. Die Frauenmalerin ist zugleich auch die Malerin von Frauen. Sie hat den Mann ganz aus dem Paradies verbannt und will ihn nur dulden, wenn er sich in den sanften, weichen Formen des Schwanes („Leda") einschmeichelt. Ihre Frauen, sanfte Konzerte in Hellgrau, Violett, Rosa und Blau gehören einer Welt an, die von der alltäglichen ebensoweit entfernt ist wie diejenige Watteaus. Aber diese Geschöpfe mit den musikalischen Leibern, den schiefen, geheimnisvollen Augen, dem sensitiven Kinn und den delikaten Fingern sind weit raffiniertere Gebilde als die Schäferinnen Watteaus. Sie sind wissender, perverser, Adjektiva, die freilich zu plumpe Schlüssel sind, als daß sich ihr rätselhaftes Sein damit erschließen ließe. Es war ein famoser Einfall, im Raume, wo die Bilder der Marie Laurencin hängen, Buketts von künstlichen Blumen, das Werk der Mrs. Avery Robinson, aufzustellen. Diese Blumen aus Papier und Metall könnten, wenn allein betrachtet, sehr wohl jenes Unbehagen erwecken, das man in einem Wachsfigurenkabinett empfindet, hier aber helfen sie die exquisite Künstlichkeit der französischen Malerin noch steigern. *Bo.*

MOSKAU

Der 80jährige Geburtstag des Altmeisters Ilja Jefinowitsch Rjepin, der in voller Rüstigkeit und ungeschwächtem Schaffensdrang seit Beginn des Krieges auf seiner finnländischen Villa in Kuskalla weilt, gab der Tretjakoff-Galerie Anlaß, eine Jubiläums-Ausstellung des Künstlers zu arrangieren. Die Galerie selbst ist im Besitz einer sehr beträchtlichen Anzahl Rjepinscher Gemälde und Zeichnungen, worunter einige seiner Hauptwerke, und mit Hilfe anderer Moskauer Sammlungen ist eine Schau von über 150 Nummern zustande gekommen, die auch viel Unbekanntes zeigt und die Hauptetappen der künstlerischen Entwickelung des Meisters deutlich fixiert. Die Ausstellung bildet gleichzeitig eine ganze Porträtgalerie mehr und weniger berühmter Zeitgenossen des Künstlers, welcher fast alle

Gebiete der Malerei kultiviert hat, dabei aber stets einer der produktivsten russischen Bildnismaler blieb. —

Vieles in der Kunst Rjepins wirkt jetzt veraltet, und ihre Wertung verlangt bereits oft einen historisch-retrospektiven Maßstab; den historischen Bildern mangelt es an Stilgefühl, manche Frauenporträts erscheinen gradezu geschmacklos. Aber überall bricht doch sieghaft das ursprüngliche, naturstarke Malertalent und -temperament des Künstlers hervor.

Wie sehr dasselbe durch den Aufenthalt Rjepins in Paris in den siebziger Jahren befruchtet und zur Reife gebracht wurde, kommt in der chronologischen Aufstellung der Exponate besonders klar zum Vorschein. Ein Pariser Straßenbild von 1873 macht noch ganz den Eindruck einer kolorierten Zeichnung; aber eine 1875 datierte Frauenstudie ist schon so malerisch saftig behandelt, daß man sie leicht dem Couturekreise zuweisen könnte. Und nach der Rückkehr in die Heimat entsteht 1876 ein kleines Meisterwerk intim-toniger Malerei — eine melancholische, russische Herbstlandschaft, im Vordergrunde ein Wagen mit einem von zwei Gendarmen flankierten Sträfling. Das Landschaftliche ist hier voll tiefer Stimmung, die Figuren unendlich fein in die graue Luft hineingemalt. Die Rückwirkung moderner französischer Kunst kommt dann am reifsten in der 1883 vollendeten, kapitalen „Prozession im Kursker Gouvernement" zum Ausdruck, dem malerisch wohl feinsten der großen Gemälde Rjepins, das auch kompositionell vorzüglich aufgebaut und als Zeitdokument russischen Volkslebens von hohem Wert ist. Die staubgeschwängerte Luft eines heißen Sommertags, das impulsive Vorwärtsrücken der kompakten Menschenmasse, die individualisierten Einzeltypen und Details — all dies ist mit voller Meisterschaft und ohne aufdringliche Tendenz zu einem malerisch einheitlichem Ganzen vereinigt. Schade, daß Rjepin späterhin allzu oft von diesen Wegen abbahnte, um krassern Effekten und in größern Kompositionen immer mehr historisch-literarischen Sujets nachzustreben, bei denen die rein malerischen Probleme oft in den Hintergrund traten. *P. E.*

MÜNCHEN

Bei Caspari sah man neue Malereien R. Siecks. Seine etwas trockne Art hat sich gewandelt zu zarter Bewegtheit und leiser Strömung, manchmal von stillem Reiz, manchmal nur schmückend wie von außen her. Im Aquarell (und unter Glas) wirkt er im ganzen besser als im Ölbild, das öfters blind, wie angelaufen scheint. Caspari zeigte auch einige versprechende Plastiken von Silvia Lampe, Arbeiten der Frau des Pianisten. Ferner wurden hier Aquarelle aus dem Süden gezeigt, die F. Arnthal zum Verfasser haben. Arnthal hat hier viel von der neuen Raum- und Sachstrenge angenommen. Die Arbeiten stehen etwa zwischen Mense (der ähnliches aus Italien mitbrachte) und dem letzten Stil Seewalds, sind großräumig und geschlossen, aber bleiben manchmal noch im Dekorativen sitzen.

Roh.

NEW YORK

Die Ausstellungen drängen sich wieder in nie versiegender Fülle. Nur auf einige wenige kann hier kurz eingegangen werden.

In der allein die Moderne pflegenden New Gallery stellte Ernest Fiesse die Früchte seines letzten Sommeraufenthaltes im Mittelgebirge bei New York aus. Er muß dort wie im Wunderlande gelebt haben, und was aller Sehnen jetzt ist: Grund unter die Füße zu bekommen, Ordnung und Sicherheit zu fühlen, den Kosmos in allem zu spüren, einzugehen in das tägliche Atmen und Wirken der Natur und ihrer Geschöpfe, das hat er sich angeeignet, nirgends schöner und vollendeter als in seinem „Pflüger" mit den blühenden Obstbäumen. Hier herrscht kein Sentiment, wohl aber aufrechtes, männliches Fühlen. Vielleicht läßt sich später an der Hand einigen Abbildungsmaterials noch einmal näher auf diesen Künstler eingehen.

In Neumanns Printroom sieht man kleine Aquarelle von Oscar Bluemner. Dieser nur ganz karg schaffende, immer auf der Suche nach sich selber befindliche Künstler kommt von der Architektur her und hatte sich früher viel mit geometrischen Linien- und Flächenproblemen beschäftigt, ja gequält, zu zerebral mutete damals seine Kunst an. Nun spricht die Farbe mit, die wie aus tiefem, halb verschüttet gewesenen Brunnen aufgetaucht zu sein scheint. Sie will, wie gewisse Töne, bestimmte Stimmungen erzeugen; ballt sich deswegen zu großen Massen zusammen, verbindet sich mit Kontrasten, und so zwingen Farbe und Form den Beschauer gleichsam das Erleben des Künstlers nachzufühlen in Wonne und Qual. So sprechen diese kleinen Blätter eine faszinierende gewaltige Sprache.

Bei Weyhe sind A. H. Maurers neueste Werke zu sehen. Jahrelang war dieser Künstler verkannt, verhöhnt und unbeachtet geblieben, bis Weyhe ihm eine repräsentative Ausstellung ermöglichte und durch niedrige Preise ein sonst kaufunlustiges Publikum zum Erstehen von Maurerschen Gemälden reizte. Und es ging in der Tat! Mau-

rer werden stille Gebärden stiller Mädchen zu stillen Gedichten. Ein leises Regen fängt er auf, mit scheuer Hand fast, als wagte er nicht fest zuzugreifen, weil das Wunder vergehen könnte. Und sind doch nur Mädchen der Gasse. Nun hat er, von neuem Lebensgefühl durchtränkt, sich auch der Landschaft genähert, hat in den farbigen Blumen Schwestern entdeckt. Es scheint in ihm zu grünen und zu blühen. Wer weiß, was da noch werden mag!

Nach edler, aber sozusagen individueller Klassik strebt offenbar der in Paris tätige Spanier José de Togorés, mit dessen Aktstudien Joseph Brummer sein neues, vornehmes Kunsthaus in der sich mehr und mehr zum Kunstzentrum der Stadt ausbildenden 57. Straße eröffnet. Rein ist das Auge, rein die Hand, die diese Gebilde geschaffen. Von Renoir kommt wohl Anregung, aber man merkt zugleich auch die Disziplin der kubistischen Zeit. Klar wie die Formen sind die klingenden Farben voll zarten Silbers und feiner Töne. Fließender Rhythmus schließt die Darstellung zu wohlabgewogenen Kompositionen zusammen.

Matisse hat endlich hier seine große Stunde gehabt — in Anerkennung wie Ablehnung. Bei Fearon, dem Joseph Stransky, der offenbar zur Moderne bekehrte, affiliiert ist, gab es eine von dem Meister selber für New York ausgesuchte Sammlung seiner Werke zu sehen. Wie einheitlich alles wirkte, und wie letzten Endes alles auf das eine offenbar ursprünglichste menschlich-künstlerisch-religiöse Erlebnis zurückging, das schon die Urmenschen hatten — und diese ganz ungetrübt —: nämlich das plötzlich dem künstlerisch Veranlagten aufgehende Wunder, wie gewisse ganz einfache, abstrakte Formen und deren Beziehungen zueinander als Symbole einen geradezu magischen („Magie"!) Einfluß auszuüben vermögen; wie sie die Pulse in Schrecken und Lust lauter schlagen lassen und den Künstler gleichsam zum Hohenpriester machen. Weiteres hier über Matisse zu sagen, ist nicht von nöten. Daß dieses Erleben aber für die New Yorker Kunstfreunde von größter Bedeutung war und sein wird, kann nicht bezweifelt werden.

Als einen Gegensatz gab es bei Knoedler den schönen Schein der Wirklichkeit zu genießen: Werke der englischen Malerschule des 18. Jahrhunderts, der Reynolds, Romney usw. aus einer berühmten Sammlung. Sie sind uns fern, und waren doch auch einmal lebendig in ihrer Art, und zeugen auf jeden Fall noch von ihrer Zeit und was ihr gefiel; menschliche Dokumente sie alle.

Freund.

WIEN

Die Ausstellung österreichischer Künstlerbildnisse im Künstlerhaus (die, nebenbei bemerkt, ganz unübersichtlich gehängt ist) ist im Wesentlichen eine Angelegenheit für Viennensia-Sammler. Aber abgesehen davon, daß in dieser vorwiegend auf das Gegenständliche eingestellten Schau künstlerisch Bedeutungsloses weitaus überwiegt, weist sie auch noch, infolge Absage der Mitglieder der Sezession (der einstigen Wortführer des Impressionismus in Österreich), eine empfindliche Lücke auf, die mit der Ausschaltung einer der künstlerisch wichtigsten Epochen der letzten hundert Jahre gleichbedeutend ist.

Trotz mancher Mängel in der Auswahl ist die ältere Wiener Kunst mit ihren reizvollen Miniaturen (der Waldmüller, Kriehuber und Danhauser), Eybels farbig effektvollem Selbstbildnis und dem jugendfrischen Selbstbildnis L. C. Müllers, den Bildern von Amerling und Canon, Tilgners eindringlichen Porträtplastiken noch immer am ansprechendsten vertreten. Die zahlreichen Künstlerbilder von Angeli und Temple, den Hauptvertretern der im Künstlerhaus vorherrschenden akademisch-konservativen Richtung haben für uns mehr historisches als künstlerisches Interesse. Und ähnlich verhält es sich mit den meisten Werken dieser Künstlergruppe. Von den sehr stiefmütterlich behandelten „Modernsten", unter denen wir besonders Kokoschkas Selbstbildnisse missen, wären an erster Stelle Schieles ekstatisches, flammenumlohtes Bildnis des Paris Gütersloh und sein düster visionäres Selbstbildnis mit dem Tod zu nennen. Auch von Gütersloh ist ein eindringliches Dennerartiges Selbstbildnis zu sehen. Unter den zum Teil auffallend schwachen Bildern des Hagenbundes verdient Schwarz-Waldeggs kraftvoll lebendiges Bildnis des Malers Seybold besondere Beachtung. Was ansonst noch von moderner Kunst geboten wird, darauf hätte man (Weniges ausgenommen) im Interesse ihrer Propaganda lieber verzichtet.

* * *

Die Anton Kolig, dem markantesten österreichischen Spätimpressionisten, bei Würthle gewidmete Schau beschränkt sich in der Hauptsache auf eine Auslese von Arbeiten des letzten Lustrums. Im Mittelpunkt des Schaffens dieses urwüchsigen, seelisch durchaus unkomplizierten Künstlers, und so auch im Mittelpunkte dieser Ausstellung, steht der männliche Akt. Unter den sehr zahlreichen Aktzeichnungen sind die das Gerüst des menschlichen Körpers bloß-

legenden frühen linearen Akte von besonderem Reiz. Die in der Qualität recht ungleichen gewischten Akte leiten, vornehmlich auf die Herausmodellierung des plastischen Volumens ausgehend, unmittelbar zu den von stärkster Vitalität erfüllten raumsprengenden farbigen Gestalten über. In der 1924 entstandenen „Mutter mit Kind" gibt Kolig ausnahmsweise einen weiblichen Halbakt. In der Vereinigung von Monumentalität mit Anmut bei wirksamer Einordnung der durchaus plastisch aufgefaßten Gruppe in die Bildfläche gehört die zweite Fassung zum Eindruckvollsten dieser Ausstellung. In der Farbe wirkt sie ebenso unerquicklich, wie die meisten der ein hartes, oft knalliges Kolorit bevorzugenden späten Gemälde. Wenn sich auch unter ihnen einzelnes koloristisch Beachtenswertes findet wie das auf Rot und Braungrün abgestimmte Jünglingsbildnis, so kann doch nichts in der farbigen Vollendung mit dem noch 1918 entstandenen (vom Blau der Uniform und rötlichen Fleisch des Antlitzes beherrschten) Bildnis des Generals (eine der bemerkenswertesten Schöpfungen jungösterreichischer Porträtkunst) wetteifern.

* * *

Bei Nirenstein (Neue Galerie) wird unter dem Motto „Weihnachtsmarkt" in von R. O. Schatz mittels phantastischer Architekturmalereien zu einer Märchenstadt umgewandelten Räumen künstlerisch ausgeführtes Kinderspielzeug (meist österreichischer Herkunft) gezeigt: vorwiegend Arbeiten von Cizek-Schülerinnen und des Ateliers Zweybrück, aber auch solche der „Wiener Werkstätte"; eigenartige, expressionistische Gliederpuppen der M. Mendel; von O. Laske Paradiesbaum und Arche, das trojanische Pferd mit seinen humoristisch aufgefaßten Insassen. Österreichischer Phantastik gegenüber verkörpern die auf die einfachsten stereometrischen Gebilde zurückgreifenden Konstruktionsbaukästen der „Werkstätten bildender Kunst Berlin-Friedenau" norddeutsche, solide Sachlichkeit. *Poglayen-Neuwall.*

Von Künstlern und Gelehrten

Der Privatdozent an der Frankfurter Universität, Dr. O. Schmitt, ein hervorragender Kenner mittelalterlicher Plastik und Kustos des Frankfurter Liebig-Hauses, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden. — In Paris starb kürzlich der bekannte russische Maler und Zeichner Leo Bakst, dessen Name in erster Linie mit der Erneuerung des russischen Theaters und der Gastspiele des russischen Balletts verbunden bleibt, für die er zahlreiche szenische Entwürfe, Kostüme und Dekorationen gefertigt hat. Er war 1868 in Petersburg geboren und gehörte seit langem mit Somow, Benois u. a. zu den Begründern der russischen Moderne.

Neue Bücher

Festschrift für Heinrich Wölfflin. Hugo Schmidt Verlag. München 1924.

Am 21. Juni 1924 konnte Heinrich Wölfflin zu seinem 60. Geburtstag eine Festschrift überreicht werden. Schon der Umstand, daß sie pünktlich hervortrat und nicht auf sich warten ließ, was bei derartigen Gaben gar nicht selbstverständlich, ist zu loben. Der stattliche, würdig gedruckte Band ist mit verschwenderischer Fülle von Abbildungen versehen. Am Anfang trägt er eine Wiedergabe der Wölfflinbüste Edwin Scharffs, die allen, denen Wölfflin etwas gewesen, bleibende Erinnerung an den ausdruckstarken Kopf des Gelehrten darstellen kann. Diese Büste ist die beste der verschiedenen graphischen und plastischen Darstellungen Wölfflins. Sie verdient, in der Universität oder Staatsgalerie als Erinnerung an den Redner, Kunsterzieher und Wissenschaftler aufgestellt zu werden. (Ihre Grenze findet sie vielleicht darin, daß sie das Gebietende, Herrische des Kopfes zu dringlich herausarbeitet, ohne entsprechend die Tendenz nach „Humanität", an der Wölfflin gleichermaßen liegt, anzudeuten.)

In den dargebrachten Abhandlungen sind bei weitem nicht alle Kunsthistoriker vertreten, die durch Wölfflins Berliner oder Münchener Wirksamkeit hindurchgingen. Die Zahl derer wäre so groß, daß man mehrere Bände hätte füllen müssen. Die Rolle des Zufalls kann bei derartigen Gelegenheiten nie ganz ausgeschaltet werden. So fehlt die ältere Generation der Wölfflinschüler, der auch der gefallene Heidrich angehörte, fast ganz, die Generation der Glaser, Brinckmann usw. Aber es sind stattliche Reihen wertvoller, wissenschaftlicher Beiträge versammelt.

Es waren zwei Formen der Festschrift möglich (und somit erwogen worden). Eine mehr systematische, die sich um Gedankengänge der „Grundbegriffe" gruppiert, mit dem Versuch, die dort angeregte Systematik kunstgeschichtlicher Abläufe, sozusagen verteilt auf die verschiedenen Spezialgebiete der Einzelforscher, durchzuprobieren, zu erproben oder einzuschränken. Dieser Versuch hätte zwar gewaltige Einheitlichkeit für sich gehabt und vor dem Konglomerat, das jede

Festschrift darzustellen pflegt, bewahrt. Auch wäre hier die Wölfflinschule im engeren Sinne aufgetreten, d.h. derjenige Forschertypus, der an eine Rhythmik der Abläufe glaubt und schon auf ein Gesamtgebäude der Sehgeschichte lossteuern zu dürfen meint. Wer aber den Abgrund ahnt, der dem großen Synthesebedürfnis der neuesten Wissenschaft genau so droht wie der einzelphilologischen Betrachtung, soweit sie beziehungslos sich ins Detail hineinbohrt, wird verstehen können, daß die losere Art gewählt wurde: Darbringung eines „Straußes" von Abhandlungen. Diese Art hatte für sich, daß auch ganz andere Forschungsrichtungen zu Worte kamen, soweit ihre Vertreter nur durch Wölfflins Unterricht hindurchgegangen waren oder ihm menschlich nahestanden, ja daß man über das Fach hinausgehen konnte.

So handelt Voßler tiefsinnig über „Sprache und Natur", Strich über die „Romantik als europäische Bewegung", von der Leyen über das Formproblem der Märchendichtung, Beling über Kunstfreiheit und Rechtsbann. Hauttmann, mit dem man dann ins Bereich des speziellen Kunsthistorikers eintritt, bringt ein fesselndes Zwischenproblem, „Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst der romanischen Zeit". Wolters behandelt das älteste Bild der Roma. A. L. Mayer das romanische Kapitell in Spanien. Frankl den Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns. Swarzenski die italienischen Quellen der deutschen Pietà. Studnicka schreibt über Nicolo da Uzzano. Hagen behandelt die Camera di San Paolo zu Parma. Zu einer Gruppe über deutsche Kunst des ausgehenden Mittelalters schließen sich dann vier Aufsätze zusammen: Die Herkunft des Meisters L. Cz. (Weinberger). Dürers Kunsturteil und die Struktur des Renaissance-Individualismus (Beenken). Jörg Ratgeb, ein Beitrag zur Verarbeitung italienischer Formmittel in Deutschland (Stange). Der Petrarcameister als Maler, Miniator und Zeichner (Buchner).

Kehrer gibt eine Skizze über die spanische Kunst als Ganzes. Es folgen dann zwei Abhandlungen über neuere Architektur: Rose schreibt über Nic. Tessin den Jüngeren und den Neubau des Schlosses von Stockholm. Hempel über die spanische Treppe als Beitrag zur Geschichte der römischen Stadtbaukunst. Kiener beschließt das Ganze mit einem Aufsatz über klassizistische Form im 19. Jahrhundert.

Es ist unmöglich, bei so verschiedenen Problemen in einen Einzelbericht einzutreten, geschweige eine Diskussion zu eröffnen. Mögen sich viele durch den reichen Band anregen lassen. Möge er dem Jubilar zur Freude gereicht haben. *Roh.*

Walter Cohen, Hundert Jahre rheinischer Malerei. Verlag von Friedrich Cohen. Bonn 1924.

Dieser Band ist der sechste der von Dr. Cohen herausgegebenen trefflichen „Kunstbücher deutscher Landschaften" und man stellt zunächst mit Vergnügen fest, daß in ihm endlich der Herausgeber selbst das Wort nimmt. Cohen hat sich in den letzten Jahren eingehend mit der ältern rheinischen, insbesondere Düsseldorfer Malerei beschäftigt und sich durch zahlreiche Aufsätze und Ausstellungstätigkeit — insbesondere die schöne Romantikausstellung in Wiesbaden 1922 — auf diesem Gebiet Verdienste erworben.

In „Hundert Jahre rheinischer Malerei" gibt der Verfasser ein fein abgestimmtes Entwicklungsbild, das er mit großem Geschick durch berichtigende Züge und Hervorhebung vergessener Erscheinungen aus der Verschleierung der Zeiturteile und Vorurteile herauszuschälen weiß, so daß der Leser, der mit seinen landläufigen Begriffen über die „Düsseldorferei" an das Buch herankommt, es mit ganz neu gewonnenen Vorstellungen aus der Hand legt. Das Werk ist ein klassisches Dokument für den Wandel der Zeiturteile. Lehrreich nicht bloß für das große Publikum, an das es sich wendet, sondern auch für die berufnen — und unberufnen! — Hüter des öffentlichen Kunstbesitzes. Wie manche der verachteten Düsseldorfer unsrer Museen sind in den letzten Jahren ästhetischer Razzia zum Opfer gefallen. Heute hebt schon da und dort Klage darum an...

Cohen unterscheidet scharf zwischen den Schwächen und dem Ungesunden „einer lange Jahre im Literarischen steckengebliebenen Malkunst", durch die Düsseldorf in Verruf kam, und jener starken, heimattreuen Kunst des vergessenen Kolbe, des trefflichen, erst in Berlin langweilig gewordenen Begas, der ausgezeichneten, der Gegenwart leider ganz aus dem Gedächtnis gekommenen Künstler des Kreises um Sohn und Hildebrandt: Krafft, G. v. Reutern und vor allem Schwingen, dieser glänzenden Generation der dreißiger und vierziger Jahre; dann der Kunst Schirmers, Lessings, des liebenswürdig gemütvollen Scheuren und der beiden Achenbach — freilich nicht mit Oswalds Golf von Neapel als Ausgangspunkt! —; endlich Dückers und Oeders. Betont wird auch die irreführende Verallgemeinerung des Begriffs Düsseldorfer in rheinische Kunst; denn die Künstler aus Köln,

Aachen, Trier, Koblenz haben unterschiedlichen Charakter. Auch sie, die frühen Meister, die vom Rokoko herüberkommen, die Beckenkamp, Ramboux, Bastiné sind heute vergessen und verdienen Erweckung. Sie sind sehr wichtig zur Beurteilung der Zusammenhänge der neuern Kunst mit der alten. In zahlreichen, gut gewählten Abbildungen werden die Meisterwerke eines Jahrhunderts rheinischer Malerei uns vorgeführt.

Besonderen Dank verdient auch der beigefügte, durch Literaturnachweise und allerlei farbengebende Notizen angenehm interessierende Katalog. *M. Escherich.*

Hans Kauffmann, Albrecht Dürers rhythmische Kunst. E. A. Seemann. Leipzig 1924.

Am Anfang seiner Arbeit läßt Kauffmann die Dürer-Literatur kurz Revue passieren und behauptet (S. 2), daß Dürer bisher nicht richtig begriffen sei. Nun hat aber das Oeuvre jedes großen Künstlers nicht nur eine Ansicht: jede Generation hat „ihre" Auffassung seiner Art. In den Werken großer Künstler liegt viel verborgen, und man kann die Größe eines Künstlers beinahe an der Menge von Meinungen abmessen, die über den Charakter seines Werkes geäußert sind.

Kauffmanns Auffassung vom Dürerschen Wesen gründet sich auf seine Interpretation der theoretischen Schriften des Künstlers. Die Dürersche Grundabsicht ist nach Kauffmann der Rhythmus, „sein Rhythmus ist also die Kunst, die Dürer aus der Natur ‚herausgerissen' hat, eine Kunstform, die das Doppelgesetz der Natur, Verkehrung und Vergleichung, ins Reich der Anschauung erhebt" (S. 144). Der Rhythmus tritt in der „Doppelgestalt der rhythmischen Periode und der Eurhythmie" (S. 8) auf. Im Bild werden aufeinanderfolgende Stadien eines Ablaufs so dargestellt, daß verschiedene Kompositionsglieder sich in Stadien befinden, die sich zu einer Reihe ergänzen. Kauffmann führt Beispiele für dies Kompositionsprinzip aus dem Reiche der Elementarbewegungen (S. 27 ff.), der Ornamentik (S. 41 ff.) und der Mimik (S. 43 ff.) an. Dieselbe Stetigkeit findet Kauffmann dann auch in der Schattenbehandlung der Kupferstiche (S. 133 ff.) und der Farbigkeit der Gemälde (S. 134).

Eurhythmie herrscht nach Kauffmann in der Darstellung von Paaren; die Gegenspieler sind verwandt, ihre Bewegungen einander ähnlich mit Abwandlungen.

Bei der Kritik wollen wir nicht auf Einzelheiten eingehen, obwohl der Verfasser recht gewagte Behauptungen aufstellt (vervollkommnet Dürer wirklich als Erster die Tonskala des Kupferstichs (S. 133)?); jedoch können wir es uns nicht versagen, den ersten Abschnitt des Buches „Der Zyklus" (S. 9 ff.), der zum größten Teil von der Apokalypse handelt, mit einigen Anmerkungen zu versehen. Kauffmanns Beobachtungen sind sicher richtig. Auf mehreren Blättern der Apokalypse sind Abläufe von Handlungen dargestellt: z. B. auf Blatt B. 65, die Bekleidung der Seligen. Aber Kauffmanns Grundeinstellung ist anfechtbar. Dürer hat die apokalyptische Vorlage nicht weiter gedichtet, denn auf die Darstellung von Handlung kam es ihm erst in zweiter Linie an. Dürer schaute die apokalyptischen Vorgänge als Vision (was Kauffmann bestreitet, S. 11), und er macht auch den Betrachter zum Visionär. Die Vision ist nun aber ein Zustand, in dem die Welt des Diesseits, der Raum, in dem wir leben, und die Zeit, in der wir erleben, ausgeschaltet wird. In der bildenden Kunst können die übernatürlichen Vorgänge nur vor einem absoluten Bildgrund (Goldgrund, schwarze Schraffierung usw.) und nicht im illusionistischen Raum wiedergegeben werden. In dieser Richtung sind die Dürerschen Blätter zu interpretieren. Da nun in dieser anderen Welt auch Abläufe in der Zeit nicht zu denken sind, so vermehrt Dürer, wenn er trotzdem Abläufe zeigt, die Spannung, die visionäre Gewalt seiner Bilder. Dieser Einsicht verschließt Kauffmann sich, weil er gleich am Anfang seiner Arbeit feststellt, Dürers Apokalypse sei von ihrer biblischen Quelle grundverschieden (S. 10). (Zur ausführlichen Begründung unseres Standpunktes vergleiche man: Schellenberg, Dürers Apokalypse, München 1923.)

Kauffmann ist offenbar kein Augenmensch, sondern ein Theoretiker; er verfolgt seine Gedanken bis zur äußersten Konsequenz; so scheint er uns weit übers Ziel hinaus zu schießen, wenn er behauptet, Dürers Urerlebnis suche „im Ungleichen eine große Vergleichung zu finden" (S. 137). Das ist kein individuelles Urerlebnis. Die Tendenz, eine Entwicklung im unwandelbaren Bild vorzuführen, ist allgemein künstlerisch und tief im Wesen des Menschen begründet. Deshalb ist auch ein Zusammenhang, eine bestimmte Abhängigkeit mit diesem überindividuellen Prinzip niemals beweisbar (nach Kauffmann, S. 95, wird Dürers Abhängigkeit von Donatello dadurch bewiesen).

Wir wollen die Richtigkeit der Kauffmannschen Beobachtungen im allgemeinen nicht bestreiten, nur halten wir das Phänomen, das er aufzeigt, eben nicht für spezifisch Dürerisch. Stellen wir uns aber einmal auf Kauffmanns Standpunkt, so genügt die Skizzierung des Urerlebnisses nicht; der Verfasser

hätte versuchen müssen, das Urerlebnis zu deuten: den Kern eines Künstlers herauszuschälen, den Stil eines Künstlers auf das menschliche Gehabe, auf den Charakter zurückzuführen, das ist eine der vornehmsten Aufgaben der Kunstwissenschaft.

Zur besseren Übersicht hätte man dem Buch ein Inhaltsverzeichnis beigeben können. *Schellenberg.*

Gustave Vanzype, L'Art Belge du 19. siècle. G. van Oest et Co. Editeurs. Bruxelles et Paris. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire.

Vanzype ist mit einigem Recht stolz darauf, daß Belgien im Verhältnis zu der Kleinheit des Landes und seiner langen politischen Unselbständigkeit viele ausgezeichnete Künstler vom 14. Jahrhundert bis heute hervorgebracht hat. Er stellt mit Genugtuung fest, daß ein gemeinsamer Zug durch die belgische Malerei der Jahrhunderte geht; seit den Brüdern van Eyck halten sich die Künstler an den Reichtum der Natur, der nackten, menschlichen Gestalt und der Fruchtbarkeit des Lebens.

Vanzype zeichnet den Verlauf der belgischen Kunst durch die Jahrhunderte auf. Das wichtigste Ereignis für die Entwicklung der belgischen Kunst im 19. Jahrhundert war die Übersiedlung des Neoklassikers David von Paris nach Brüssel im Jahre 1816. Eine ganze Gemeinde junger Künstler scharte sich um ihn, voran Navez, der schon in dessen Atelier in Paris gearbeitet und sich mit der Ausstellung seiner historisch-mythologischen Bilder in Paris einen Ruf erworben hatte. Navez entwickelt sich selbst zum großen Lehrmeister einer Schule, zu der Constantin Meunier, Alfred Stevens und Eugène Smits gehören. Zwei Strömungen stehen sich von nun an entgegen: Der Romantismus und der Wahrheitsfanatismus, die Vertreter der Tradition und die Vertreter neuer, absoluter, künstlerischer Freiheit. Ein reiches Abbildungswerk aus dem weiten Kreise der belgischen Malerei und Bildhauerei unterstützt den Text.

Nach den vielen, deutschen Büchern strenger wissenschaftlicher Observanz, nach dem Grüblerischen und Problematischen, genießt man dieses mehr erzählend literarische Werk in einer so musikalischen Sprache, wie das liebenswürdige Plätschern einer hübschen Fontäne. *S. Sch.*

Ernst Kühnel, Maurische Kunst. (Die Kunst des Ostens Band IX.) Mit 155 Tafeln und 24 Textabbildungen. Bruno Cassirer, Berlin.

Diesen Band, der in vorzüglich gewählten, gut reproduzierten Beispielen ein anschauliches Bild der maurischen Kunst in Spanien und Nordafrika gibt, wird nicht nur der Laie, sondern auch der engere Fachmann um so mehr willkommen heißen, als bisher ein derartiger Bilderband völlig gefehlt hat. Die Einleitung beweist aufs neue, daß Kühnel nicht nur ein guter Kenner des Materials ist, sondern auch das eigentliche Wesen dieser Kunst, besonders die Bedeutung des maurischen Ornaments, in präziser Form klarzulegen versteht. Die Eigenart der mudejaren Kunst, insbesondere ihre Abwandlung in den einzelnen Hauptzentren hätte freilich noch schärfer charakterisiert werden dürfen, namentlich die Charakteristika der Toledaner Schule, deren Wirkungskreis sich bis weit nach Kastilien hinein erstreckte. In einer späteren Auflage des Buches sollte Kühnel nicht versäumen, einige Aufnahmen vom Schlosse Pedros I. in Tordesillas zu bringen, das später in ein Klarissennenkloster umgewandelt wurde. Dem Autor ist in bezug auf die Datierung der Synagoga del Transito in Toledo derselbe Irrtum unterlaufen, den der Rezensent selbst früher begangen hat. Dieser Bau ist laut Inschrift 1357 entstanden. Der Architekt ist nicht bekannt. Die für die Geschichte der maurischen Kunst zu Anfang des 14. Jahrhunderts ungemein wichtige Synagoge von Cordoba, die 1315 errichtet wurde, erwähnt Kühnel überhaupt nicht. Zu wünschen wäre schließlich, wenn der Autor späterhin auch die jetzt wieder freigelegte ursprüngliche Anlage des sogenannten Frauenturmes in der Alhambra reproduzieren wollte. *A. L. Mayer.*

Fierens-Gevaert, La peinture à Bruges—guide historique et critique (1922).

Derselbe, La peinture au musée ancien de Bruxelles. 2. Aufl. Verlag von G. van Oest & Co., Brüssel-Paris. 1923.

Das kunstgeschichtliche Bilderbuch war in den letzten Jahren eine deutsche Spezialität und ein wenig Inflationserscheinung. Viel federleichte Ware ist hastig angeboten und aufgenommen worden. Zur Zeit herrscht bei uns Katzenjammer. Zögernd haben sich andere Länder an dieser Produktion beteiligt. Aktiv zumal zeigte sich die belgische Firma G. van Oest & Cie., die neuerdings als ihre Sitze Paris und Brüssel angibt.

Der Konservator der Brüsseler Gemäldegalerie hat für diesen Verlag einen Band verfaßt über die Malerei in Brügge mit einem Text auf 71 groß gedruckten Seiten und mit 96 Abbildungen in Netzätzung, so-

wie einen Führer durch die Brüsseler Galerie, der in 2. Auflage vorliegt.

Von allen niederländischen Städten bietet Brügge am ehesten das Bild einer zusammenhängenden Kunstentwicklung — dank dem verhältnismäßig reichen an Ort und Stelle erhaltenen Bestand an Monumenten und dank der erfolgreichen Urkundenforschung Weales. Die günstigen Umstände ermuntern den Historiker, das Gemeinsame in all den hier tätigen Malern, in all den hier entstandenen Werken hervorzuheben, den Geist der Stadt zu beschwören. Zwar kein einziger von den entscheidenden Meistern stammt aus Brügge, kaum einer hat seine Ausbildung dieser Stadt zu verdanken. Dies weiß der Verfasser dieses Führers natürlich auch. Dennoch sucht er die Konstante und findet sie, wie das zu geschehen pflegt.

Über das einzelne ist der Verfasser gut unterrichtet, hat sogar von der deutschen Literatur, zumeist allerdings mittelbar, gelernt.

Unter den Abbildungen finden wir hauptsächlich Wohlbekanntes, aber dankenswerterweise auch manches nicht allzu Bekannte, wie das Fresko aus Notre Dame, den hl. Ludwig in ganzer Figur im Stile von 1350.

Es ist zur Zeit Mode, von Hubert van Eyck zu sprechen, eine Vorstellung von seiner Kunst, wenn nicht zu besitzen, so vorzutäuschen. Dieser Mode bringt der Verfasser seinen Tribut dar, indem er die Tafel mit Christus am Kreuz, der betenden Maria und dem Stifter — im Museum von St. Sauveur — als „Nachfolger Huberts" katalogisiert. Dieses Bild enthält ein Kruzifix, das ebenso wie dasjenige in einem Gemälde der Brüsseler Galerie, der Erwerbung aus der Aynard-Sammlung, in auffälliger Weise übereinstimmt mit dem Kruzifix in der Berliner Kreuzigung, die als eine Schöpfung des Flémalle-Meisters gilt. Wie ist die Brücke zu Hubert van Eyck von hier aus zu schlagen? —

Der vermeintliche Monogrammist I. M., von dem das Triptychon mit Christi Abendmahl aus dem Seminar abgebildet ist, dürfte richtiger als ein Nachfolger Rogiers denn als ein Nachfolger des Dieric Bouts bezeichnet werden. Ich kenne übrigens von ihm eine ganze Reihe guter Werke, z. B. eine Darstellung der Katharinenlegende im Pariser Kunsthandel. Kürzlich ist Seymour de Ricci (im Burlington Magazine) auf den Flügelaltar im Seminar zu sprechen gekommen.

Die gleichfalls abgebildete Legendenszene im Museum zu St. Sang bezieht sich auf die hl. Barbara und ist der linke Flügel eines Altares, dessen Mitteltafel sich zur Zeit im Londoner Kunsthandel befindet. Ich nenne den Autor den „Meister der hl. Barbara" und schreibe ihm mehrere Bilder zu.

Richtig bestimmt als „Nachfolger Gerard Davids" sind vier wenig beachtete Bilder aus der Akademie die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und zwei Darstellungen aus der Elias-Geschichte, für deren Reproduktion wir besonders dankbar sind.

Nicht von A. T. Key ist das schöne Männerporträt aus der Akademie, — unter diesem Namen mit einem Fragezeichen publiziert.

Die beiden Tafeln in Notre Dame, die Verkündigung Mariä und die Anbetung der Könige, die bei Aldenhoven (Geschichte der Kölner Malerschule, S. 295) als Arbeiten des Severin-Meisters aufgeführt sind, bezeichnet der Verfasser richtig als „deutsch", ohne von der genaueren Bestimmung Kenntnis zu haben.

Einige Proben von der Brügger Malkunst des 17. Jahrhunderts schließen den Band ab, der mit seinem kenntnisreichen und geschmackvollen Text als zuverlässiger Führer durch Brügge dienen kann.

Tüchtige und belehrende Kompilation von ähnlicher Art wie der Band über Brügge bietet das Buch über die Brüsseler Galerie — mit 162 Tafeln — auf denen mit kluger Auswahl das Beste der reichen Sammlung reproduziert ist. Erstaunlich genug: fast alle Bilder sind unter richtigen Benennungen abgebildet. In dem Katalog der Brüsseler Galerie herrschte bis vor kurzem Wirrwarr, namentlich infolge der Mitarbeit des jüngeren Wauters, der immer auf neue Ideen kam und selten auf die richtigen. Fierens-Gevaert bewahrt einen merkwürdigen Instinkt für die Wahrheit, indem er jetzt fast alle primitiven Bilder so benennt, wie sie Scheibler vor 40 Jahren bestimmt hat. Der Name Scheiblers wird nirgends genannt. Das Richtige ist langsam durchgesickert, ist auf Umwegen der Museumsverwaltung bekannt geworden.

Der Bestand an Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts hat sich in den letzten Jahren beträchtlich vergrößert. Von bedeutenden Erwerbungen, die in dem Bande abgebildet sind, nenne ich das oben erwähnte Gemälde aus der Aynard-Sammlung, das wunderbare Porträt des Laurent Froimont von Rogier, das aus Venedig durch Tausch in die Brüsseler Galerie gelangt ist, die als „Bosch?" abgebildete Kreuztragung, über die Winkler kürzlich im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlung geschrieben hat,

endlich die beiden Flügel mit der Gefangennahme Christi und der Grablegung, die als „Geertgen tot St. Jans" hier publiziert, diesem Meister wirklich nahe stehen.

Im ganzen hat man das Wesentliche der Galerie handlich beieinander.

M. J. Friedländer.

Kunstgeschichte des Alten Peru von Walter Lehmann, Dr. med. et phil., Direktor des Forschungs-Instituts des Museums für Völkerkunde-Berlin unter Mitarbeit von Dr. Heinrich Doering. Gr. Qu. Verlag Wasmuth A.-G. Berlin 1924.

Kunstgeschichte und Ethnologie sind lange genug durch einen scharfen Grenzstrich getrennt gewesen und der Vorwurf mag wohl berechtigt sein, daß die Kunstgeschichtler zu wenig die ethnologischen und die Ethnologen zu wenig die künstlerischen Momente berücksichtigt haben. In den letzten Jahren ist darin allmählich ein Wandel eingetreten, denn früher rein „ethnologische" Gebiete wurden in wachsender Zahl der Betrachtung unter künstlerischen Gesichtspunkten erschlossen.

Lehmanns Werk über die Kunstgeschichte des Alten Peru deutet schon in seinem Titel an, daß es in ein Gebiet der Kunst einführen will; der Verfasser wendet sich damit nicht nur an die Fachgenossen, deren Urteil hier nicht vorgegriffen werden soll, sondern an die weiteren Kreise der Kunstforscher und -freunde. Der Verfasser schildert die Entwicklung und die Stilgruppen der Altperuanischen Kunst an Hand einer stattlichen Zahl auserwählter Bildbeigaben; seine wissenschaftlichen Darlegungen erfordern keine geringe Aufmerksamkeit seitens des Nichtfachmannes, denn die Fülle des Fremden ist groß, aus dem sich die Grundlinien der Geschichte und Kunstgeschichte des Landes herausheben.

Zwei große Gebiete sind im wesentlichen zu unterscheiden, das Hochland und die Küste, beide mit weit zurückreichender Vergangenheit. Wenn bis vor kurzem im allgemeinen nur die Inka-Kultur bekannt war, die die als Eroberer eindringenden Spanier vorfanden, so lernen wir nun eine reiche präinkaische Kultur kennen, deren älteste Perioden bis etwa in die Mitte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts zurückzuverlegen sein dürften. Das Hochland kann als der eigentliche Mutterboden der peruanischen Kultur betrachtet werden, von hier aus wurde die Küste befruchtet, die auch mittelamerikanischen Einflüssen ausgesetzt war. Etwa von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab ist auch der Inka-Einfluß festzustellen.

Technisch meisterhafte, teilweise farbige Bildbeigaben belegen die Ausführungen der Verfasser, von denen Lehmann den geschichtlichen Aufbau und chronologische Tabellen, Doering die Landschaft, Menschen und Werke behandelt hat. Ausführliche Literaturangaben schließen sich an. In den chronologischen Tabellen Lehmanns wird in Form eines Schemas der Ablauf und das Nebeneinander der Kulturen und Stilgruppen, ergänzt durch geographische und ethnologische Parallelen, klargelegt, die außerordentlich tiefgründigen Analysen des Textes sind hier noch einmal zusammengefaßt und in ein vielfach verzweigtes, scharf durchdachtes System eingefügt.

Auch der Leser, der das Buch vorwiegend aus dem Grunde zur Hand nimmt, um aus dem Bildmaterial Anregung und Genuß zu schöpfen, wird an diesen Erläuterungen nicht vorübergehen dürfen. Aus ihnen ergeben sich klare Zusammenhänge für die stilistische Entwicklung dieses reichen Kunstgebietes, das weiteren Kreisen zuerst durch die Ausstellung „Alt Peru" näher gebracht worden ist. Diese wurde im Jahre 1907 im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums aus den Schätzen des Völkerkundemuseums veranstaltet, das gerade durch die Schenkung der Sammlung Gretzer einen wertvollen Zuwachs erhalten hatte. Was damals den Beschauer in erster Linie überraschte, die zeichnerisch und koloristisch wundervollen Textilien, die farbenschönen Gefäße von Nazca und die bemalte Keramik, die in den Kopfgefäßen aus dem Valle de Chicama und aus Chimbote die Qualität von Plastiken hohen Ranges erreicht und in ihrer Monumentalität an die besten Schöpfungen altägyptischer Kunst erinnert, das wird auch im Rahmen dieses Werkes seine Wirkung nicht verfehlen. Gewählte Proben aller Art, viele davon Glanzstücke der Privatsammlung Dr. Gaffrons in Berlin-Schlachtensee, werden zum erstenmal über den engsten Kreis der Fachwelt hinaus bekannt gemacht. Die technisch einwandfreie Ausstattung, die der Verlag dem Buche gab, wird mit dazu beitragen, ihm diejenige Beachtung zu verschaffen, die es seinem Inhalt nach verdient. Auch im Auslande dürfte man gewiß diesen neuen Beweis für den unverändert gebliebenen deutschen Forschergeist nicht übersehen: der Deutsche Uhle kann als der eigentliche Begründer der altperuanischen Archäologie gelten, deutsche Gelehrte und Kaufleute wie Gaffron, Gretzer und Sutorius brachten die bedeutendsten Sammlungen peruani-

scher Kunst zusammen und wieder sind es Deutsche, denen nun dieses erste zusammenfassende kunstgeschichtliche Werk zu danken ist. *I. Sievers.*

Willi Burger, Roger von der Weyden. Mit 65 Abbildungen. Verlag K. W. Hiersemann. Leipzig 1923.

Das Buch, über das sich als Spezialist schon Winkler aussprach, trägt seinen Wert mehr in den Abbildungen, die gut und reich bemessen sind. (Nur die drei farbigen sind verunglückt.) Über den Text ist nicht viel zu sagen. Er stellt in sachlichem Tone zusammen, was man heute über Roger weiß, ohne die Materialforschung wesentlich weitertreiben, Streitfragen schlichten oder die kühnen Hypothesen, auf denen der Rogerbau ruht, aufrollen zu wollen. Leider ist kein Ersatz in Bildanalysen oder geistiger Durchdringung von Rogers Stil gegeben. Das begriffliche Instrument, mit dem nämlich beschrieben und zergliedert wird, ist reichlich primitiv, oft geradezu vorwissenschaftlich. Von der Lukasmadonna heißt es: „Die Figuren sind für den Raum viel zu groß geraten." Es sei „der Evangelist der Madonna bedenklich nahe gerückt". Solche Sätze sagen innerhalb des mittelalterlichen Bildstils doch rein nichts. Rogers Linie sei „hastig (!) und energisch vorwärts eilend". Oft finde man „laute Buntheit". Treffende Begriffe allenfalls für den Stil van Goghs, denjenigen Rogers aber gründlich verfehlend. „Bäume sind bei ihm der Art nach nicht bestimmbar, Pflanzen setzt er der Mode halber, die nun einmal seit dem Genter Altar solche forderte, in seine Bilder, aber ohne jede Rücksicht auf ihre Lebensbedingungen." Falls es stimmt, so ist das fast allgemein mittelalterlich und sagt nicht das mindeste vom Bildsinne dieser Erscheinung. „Ihn interessierte vor allem (!) die Beobachtung des psychologischen Moments." Eine Kategorie, die vielleicht für das 19. Jahrhundert zutrifft, für Roger und seine Zeit aber beinah in ihr Gegenteil verkehrt werden kann. „Van Eyck gibt eine für das Auge bestimmte Kunst, während Roger sich vor allem an Gefühl und Verstand wendet." Psychologie eines Sekundaner-Aufsatzes?

Unsere Wissenschaft bedarf größerer Präzision nicht nur nach der Materialseite hin, sondern auch in begrifflicher Richtung, wenn sie auf ihrem Wege fortschreiten will, immer mehr Wissenschaft zu werden. Eine materialmäßig nicht erweiternde Biographie kann durchaus Sinn haben, ja entscheidend werden. Aber sie muß ihren Meister dann aus größeren geschichtlichen Beziehungen heraus verstehen. Oder die Aufdeckung des Bildgehaltes weitertreiben können. Aller Streit zwischen den drei Expansionsmöglichkeiten unserer Wissenschaft ist ein Scheinstreit: sie vertragen sich alle miteinander.

An Überschätzung seines Helden krankt Burgers Arbeit nicht gerade. Schon wegen der stillen Bedeutung Rogers, dieses großen Menschen einer großen Zeit, sollte man — ganz abgesehen von der Wissenschaftlichkeit — mit feineren, dem damaligen Zeitgeist angepaßteren Instrumenten herantreten. Man kann deshalb sehr einfach, ja „lässig" bleiben. Siehe M. J. Friedländer, dessen konziser Darstellungskunst das Buch gewidmet ist. *Roh.*

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz.
Band II: Bildwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts, vornehmlich deutsche Barock-Plastik, von Dr. Otto Schmitt und Prof. Dr. Georg Swarzenski.
Verlag des Frankfurter Kunstvereins, Frankfurt a. M.

Klaus Graf v. Baudissin, Georg August Wallis, Maler aus Schottland, 1768—1847. Auf Seitenpfaden der deutschen Kunstgeschichte. Mit einem Verzeichnis: Ossian in der bildenden Kunst. (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Herausgeber Carl Neumann und Karl Lohmeyer. Bd. 7.)
Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Heidelberg 1924.

Max Dvorak, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck.

Das Bild. Atlanten zur Kunst. Bd. 10: Vermeer van Delft. Herausgegeben von Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein.
Beide R. Piper & Co., Verlag, München.

Hermann Beenken, Bildwerke des Bamberger Domes.
Verlag Friedrich Cohen in Bonn.

Otto Seemann, Mythologie der Griechen und Römer. 6. Auflage.

Jacob Burckhardt, Die Zeit Konstantins des Großen. 4. Auflage.
Beide bei Alfred Kröner, Verlag, Leipzig.

Karl Woermann, Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen. 2 Bde.
Bibliograph. Institut, Leipzig.

Die Kataloge des Bayrischen Nationalmuseums:

Die Bildwerke vom 12. Jahrhundert bis 1450, bearbeitet von M. Halm und Georg Lill.
Band 1. Früheres Mittelalter und Gotik bis ungefähr 1450.
Dr. Benno Filser & Co. Augsburg 1924.

* * *

Italo Tavolato, Adriaan Lubbers mit 33 Reproduktionen.
Editions de „Valeri Plastici", Rom.

Kleine Delphin-Kunstbücher.
Holbein, der Maler deutscher Renaissance. Ausgewählt und eingeleitet von Arthur Rümann.
Cranach. Spiegel und Chronik seiner Zeit. Ausgewählt und eingeleitet von Georg Jakob Wolf.
Deutsche Volkskunst. Band 3: Die Rheinlande.
Sämtlich im Delphin-Verlag, München.

Emil Szittya, Malerschicksale.
Johannes Asmus, Verlag, Hamburg.

Lu Märten, Wesen und Veränderung der Formen-Künste.
Der Taifun-Verlag, Frankfurt.

H. Hackmann, Laien-Buddhismus in China. F. A. Perthes Verlag, Gotha.

Albert J. Koop, Frühe Chinesische Bronzen. Mit 104 Lichtdrucktafeln und 6 Farbtafeln.

H. D'Ardenne de Tizac, Chinesische Tierplastik.
Beide im Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Otto v. Falke, Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. 1. Bd. Vom Mittelalter bis zur Renaissance mit 600 Abb.
Julius Hoffmann, Verlag, Stuttgart.

Verschiedenes

AUSGRABUNGEN IN NEMI

An den Ufern des Nemisees, auf dessen Grund seit zwei Jahrtausenden die Prunkschiffe des Tiberius liegen, sind vor kurzem in einer Vigna Ausgrabungen gemacht worden, die von gutem Erfolg begleitet waren. Neben Säulen- und Kapitellresten sind bis jetzt drei Statuen entdeckt worden. Die wichtigste darunter ist die Figur eines jungen Bacchus (Höhe zirka 1.50 m). Außerdem sind die Statuen eines Dionysos und eines Herkules ans Licht gekommen. Die Funde sind, wie es scheint, auf dem Terrain einer altrömischen Villa gemacht worden, und es ist zu hoffen, daß sie bei weiterer Fortführung der Ausgrabungen noch bereichert werden, da die Nachforschungen erst auf einem ganz kleinen Teil des in Betracht kommenden Geländes gemacht worden sind. Die Zahl der Glücklichen, die bis heute diese Sachen sehen konnten, ist allerdings sehr beschränkt. *L. S.*

TIFLIS

Auf dem in Baku im Herbst d. J. abgehaltenen Kongreß für Gebietskunde sind 29 wissenschaftliche Vorträge gehalten worden.

Besonderes Interesse erweckten die Ausführungen des Professors Baibomoff über „die Bedeutung Aserbaidschans in der Geschichte des antiken Ostens". Der Vortragende wies den Zusammenhang zwischen dem heutigen Aserbaidschan und dem antiken Osten nach und stellte den Antrag, bei der Aserbaidschaner Universität in Baku einen selbständigen Lehrstuhl für die Geschichte des antiken Ostens einzurichten.

Ein Vortrag Syssojews behandelt die „Altertumsdenkmäler der Republik Aserbaidschan". Der Vortragende machte Mitteilungen über die auf dem Gebiet von Aserbaidschan befindlichen Überreste des Altertums und betonte, wie sehr die Mitarbeit der örtlichen Bewohner bei der Auffindung und Organisierung eines rechten Schutzes dieser Denkmäler erwünscht wäre. Pachomoff sprach über „Münzfunde in Aserbaidschan".

In der türkologischen Sektion wurden mehrere Vorträge über den gegenwärtigen Stand der türkischen Grammatik, die Orthographie der türkischen Sprache, die türkischen Dialekte und Wortbildungen gehalten.

Professor Summer erörterte die Kunst Aserbaidschans und das Hauptdenkmal des Bakuer Altertums — den Jungfrauenturm. Professor Aschmarin äußerte sich über die türkischen Mundarten Nuchas. Der Vortrag stellte das Ergebnis langwieriger Untersuchungen dar, die in allernächster Zeit zu der Herausgabe eines vollständigen Lexikons der türkischen Dialekte führen sollen. *O. G. v. Wesendonck.*

DEUTSCHES SCHICKSAL

Vom Staatl. Bauhaus in Weimar erhält der Cicerone folgende Zuschrift:

Leiter und Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar geben — gezwungen durch die Haltung der thüringischen Regierung — der Öffentlichkeit zur Kenntnis, daß sie das aus ihrer Initiative und Überzeugung entstandene Bauhaus mit Ablauf ihrer Verträge vom 1. April 1925 ab für aufgelöst erklären.

DER KUNSTMARKT

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Es wird soeben bekannt, daß während des Fiskaljahres 1924 aus Großbritannien allein Kunstwerke im Werte von etwa 29 Millionen Dollars nach den Vereinigten Staaten geschickt wurden. Im Fiskaljahr 1923 war der Gesamtimport aus allen Ländern etwa 33 Millionen gewesen. Da neben der Ausfuhr im Werte von 29 Millionen aus England, die übrigens — nebenbei gesagt — ein nur zu deutliches Licht auf die finanzielle Lage dieses Landes und seines Kunstmarktes wirft, noch gradezu massenhaft Kunstware aus Frankreich, Italien, Spanien, Belgien und sicher auch Deutschland auf den hiesigen Markt gebracht wurde, so ist es sicher, daß die Einfuhr noch immer im Steigen begriffen ist. Dabei wäre es falsch, zu sagen, daß die augenblickliche Lage hier derart sei, daß ein Absorbieren dieser Massen auch nur entfernt möglich wäre, ohne den hiesigen Markt und die sowieso schon arg gedrückten Preise zu beeinträchtigen. Wie gedrückt diese sind, das ist ja auch in vielen Fällen wieder in den auf den Auktionen erzielten Werten nur zu deutlich zum Ausdruck gekommen. Wenn z. B. ein van Goyen, den Waagen einst der Besprechung wert hielt, ganze $ 300, noch dazu auf einer ziemlich wichtigen Versteigerung, bringt — und ein solcher Preis ist keineswegs eine Einzelerscheinung —, so kann man von einem „gesunden Markt" nicht sprechen. Jedermann scheint geglaubt zu haben, daß diese Saison Amerika einen ungeheuren Aufschwung bringen werde, und jeder wollte sein gehörig Teil davon haben. Nur daraus läßt sich das Zuströmen zahlreicher Händler aus aller Herren Länder, jeder mit Kisten und Kasten schwer bepackt, erklären. Und diese Herrschaften glauben noch dazu ihre Waren hier innerhalb weniger Wochen an den Mann zu bringen, wiewohl sie meist weder den hiesigen Markt noch die Kunden kennen, die für ihre Schätze in Betracht kommen. Und selbst wenn sie sich deren Namen und Adresse verschafft haben, wissen sie doch nicht, sie psychologisch richtig zu behandeln, sondern verderben sich meist ein etwa mögliches Geschäft durch zu großes Drängen und allerlei dem hiesigen Gebrauch nicht entsprechende Forderungen wie unmittelbare Barzahlung und ähnliches. Das Resultat ist dann auch meist danach. Wer den hiesigen Boden nicht kennt und nicht an das glaubt, was ihm so und so oft vorgepredigt worden ist, der komme wenigstens erst mal auf eine Auskunftsreise her, um sich selber umzusehen und das Terrain kennen zu lernen. Auf einer solchen Grundlage wird sich später dann vielleicht bauen lassen. Aber Übereile ist hier vom Übel und führt nur zu Verlusten und schweren Enttäuschungen.

Es ist wahr, es schien sich ein Aufschwung vorzubereiten, und es besteht auch die Hoffnung, daß es mit der Zeit besser werden wird. Momentan aber ist das bisher ja fast nur aus Börsenspekulationen ziemlich wilder Art gewonnene Geld doch noch in den Händen ganz weniger und dann noch keineswegs flüssig geworden. Es rollt noch nicht. Und so könnte es durchaus möglich sein, daß erst von nächster Saison ab eine wirklich fühlbare Besserung eintreten wird. Dann wird sich alles mehr konsolidiert haben, die Reichen und Reichgewordenen werden wieder Interesse für anderes als nur neue Spekulationen usw. bekommen, das Geld wird in weiteren Kreisen kursieren, und so wird, auch psychologisch, sich ein für den Kunsthandel günstigeres Milieu herausbilden. Aber es heißt eben Geduld haben. Man bedenke doch auch, daß hier, im Gegensatz zu Europa, der kunstliebende und für Kunstbedürfnisse auch opferbereite Mittelstand noch fast völlig fehlt, was den Markt schon quantitativ natürlich sehr einschränkt. Oft ist das an dieser Stelle im Laufe der letzten Jahre betont worden. Es scheint aber, als ob es nicht oft genug wiederholt werden könne. Darum ist es gut, daß von Zeit zu Zeit Kronzeugen erscheinen, die aus eigner Ansicht nur bestätigen, worauf hier so oft schon hingewiesen worden ist.

So ist jetzt Geheimrat Friedländer auf einer Kunstreise herübergekommen[1], und nichts ist ihm, wie er mir sagte, so aufgefallen wie eben dieses Fehlen eines kunstliebenden und kunsterwerbenden Mittelstandes. Sein geschultes Auge fand auch bald heraus, wie sehr hier alles im Kunstsammeln nach der Mode geht. Augenblicklich sind, neben den wenigen ganz großen Namen, den „Prunkrossen", die italienischen Primitiven Trumpf, während für die Niederländer nur wenig Interesse besteht. Einer der Hauptgründe dafür scheint ihm, und wohl mit vollem Recht, der zu sein, daß die hiesigen Händler sich in den vergangenen Jahren eine große Zahl italieni-

[1] D. h. Ende November. Die Schriftleitung.

scher Primitiver zugelegt hatten, für die sie nun einen Markt geschaffen haben, was hier bei der noch geringen Selbständigkeit des kaufenden Publikums natürlich gar nicht so schwer ist. Da niederländische Primitive nur gering an Zahl und schwer zu beschaffen sind, warf man sich eben auf die Italiener, und fast jedem primitiven Bilde wird jetzt ein meist recht wohlklingender Autorname beigelegt.

Im übrigen sprach sich Geheimrat Friedländer mit höchster Bewunderung und Achtung über die großen Privatsammlungen und auch die Museen aus. Auf seinem Gebiete freilich hat er bisher nur ein einziges Gemälde von Bedeutung neugefunden, einen Justus v. Gent in der George Blumenthalsammlung in New York. Es wird vielleicht später noch möglich sein, etwas von seinen Eindrücken über die Methoden der hiesigen Museen im Vergleich zu den europäischen wiederzugeben.

Die Auktionen des vergangenen Monats zeigten wieder die schon längere Zeit bestehende Tendenz meist kleiner Preise grade für die wertvolleren Gegenstände, vor allem wieder für Gemälde alter Meister, und ein Steigen der Preise für alte einheimische Kunst. So war der Preis von $ 10 700 für ein beineswegs erstklassiges Porträt Gilbert Stuarts in gar keinem Verhältnis z. B. zu den $ 5000, die eine Innenszene von Guardi eintrug. Dieser Guardi hatte hier volle $ 11 000 vor noch acht Jahren gebracht. Auch für altkoloniale Kunstmöbel werden öfters sehr hohe Preise gezahlt, und es besteht da ein überaus reger Markt. Das kommt zum Teil von dem Eifer, mit dem die hiesigen Museen, allen voran das New Yorker Metropolitan Museum, diese Kunstgegenstände sammeln und musterhaft zur Schau stellen. Jetzt können sie, ohne Hilfe reicher Freunde, die Preise für derlei schon kaum noch aufbringen, denn es beginnt zum guten Ton zu gehören, sich mit „der Väter Hausrat“ zu umgeben. Wenn's mehr ist als nur eine der vielen rasch vorüberrauschenden Moden, kann es geschmacklich und sogar gemütlich nur gut wirken, denn der Geschmack wird aufs schlichte und einfach Vornehme gestellt, das Gemüt von der Unruhe eines wildbewegten Lebens zu der Ruhe eines wirklichen Heimes hingelenkt. Und ein solches „Heim“ haben ja wenigstens die Einwohner der Riesenstadt New York schon seit Jahren nicht mehr gekannt, ob sie es auch dauernd vermissen sollen, muß sich in der Zukunft erweisen.

Freund.

Bevorstehende Versteigerungen

PORZELLAN-AUKTION DARMSTAEDTER

Unter den bedeutenden Ereignissen, die die kommende Saison auf dem deutschen Kunstmarkte verspricht, steht die Versteigerung der Porzellan-Sammlung des Prof. Dr. Ludwig Darmstaedter zweifellos an erster Stelle. Diese Versteigerung findet bei Rudolph Lepke vom 24. bis 26. März statt und wird eine Angelegenheit von internationaler Bedeutung werden, da es sich um eine der ganz seltenen Spezial-Sammlungen großen Stils handelt, wie sie in Deutschland ähnlich nur noch einmal in der Sammlung „Feist“ besteht. Die Sammlung Darmstaedter umschließt nicht nur erstklassige Qualitäten und Seltenheiten sämtlicher deutscher Porzellan-Manufakturen, sondern auch hervorragende Proben des besten französischen, englischen, spanischen und schweizerischen Porzellans. Für die Bearbeitung des Kataloges hat Rudolph Lepke einen der besten Porzellan-Kenner, Herrn Prof. Dr. Ludwig Schnorr von Carolsfeld vom Schloß-Museum in Berlin, gewonnen. Wir werden späterhin noch eingehend auf diese Sammlung zurückkommen.

PARIS

Eine der größten Venten des Jahres 1925 wird die Sammlung moderner Bilder von M. Gangnat sein, welche u. a. 200 Renoirs, 5 Cézannes und 3 Vuilliards enthält. Die 200 Renoirs entstammen sämtlich der Zeit von 1898—1904. Cézanne ist u. a. mit einer Landschaft vertreten, welche mit 500000 Fr veranschlagt wird. Diese Versteigerung, die ein ungewöhnliches Ereignis werden dürfte, findet am 21. und 22. Juni im Hotel Drouot statt. Ein Luxuskatalog wird vorbereitet und für Wiedergabe sämtlicher Bilder sorgen.

G.

Stattgehabte Versteigerungen

LONDON

Unter den Gemälden, die am 24. November bei Christie zur Versteigerung kamen, befand sich ein Murillo, den Heiligen Augustin darstellend, wie er am Ufer des Meeres zu einem neben ihm knienden Kinde spricht. Das Gemälde, das auf der Louis Philippe Vente des Jahres 1853 608 Pfund kostete, wurde diesmal für 520 Guineen versteigert. Am gleichen Tage

wurden bei Christie die folgenden Bilder versteigert: J. Breughel, ein ländlicher Spaßmacher, 120 Guineen; W. van de Velde, Karl I. in Holland landend, 150 Guineen; Pinturicchio, Kruzifix, 120 Guineen.

Unter den Gemälden, die am 28. November bei Christie versteigert wurden, erzielte den höchsten Preis, 600 Guineen, ein Bild Anders L. Zorn: Porträt des Mr. C. W. Armitage (1881). Das Porträt wird nach Melbourne gehen und zukünftig in der National Galery of Victoria hängen. Von den modernen Gemälden seien erwähnt: Vicat Cole, eine Flußszene mit Vieh, 1885, 175 Guineen; L. W. Godward, „The Old, Old Story", 1903, 150 Guineen; B. W. Leader, „Fast Falls the Eventide", 1900, 275 Guineen; E. Blair Leighton, „The Poem", 1904, 200 Guineen; Walter Hunt, „A Frugal Meal", 1906, 72 Guineen. An demselben Tage wurden bei Puttick und Simpson zwei Gobelins versteigert, „Le Combat d'Animaux", signiert Neilson, 1779, und „Le Chameau", gleichfalls mit Neilson signiert, 1774. Die Objekte, die nach Maurice Fenailles Buch über Gobelins, 1782 dem Großfürsten von Rußland gegeben worden waren, wurden von Pititzky (Paris) für 2400 Guineen erstanden. Eine Liller Tapete, Don Quichotte und Sancho Pansa darstellend, wie sie am Hofe des Fürsten bewirtet werden, einst der Sammlung des Prinzen Galitzin angehörend, brachte 820 Guineen ein. Ein französischer Wandteppich des 16. Jahrhunderts, einen Park mit wilden Tieren und märchenhaften Ungetümen darstellend, wurde für 480 Guineen versteigert. Ein Paar Seidentapeten (Beauvais), Leda und Saturn auf marmoriertem Hintergrund, erzielten 250 Guineen.

Von den Gemälden, die am 3. Dezember bei Sothebys versteigert wurden, seien erwähnt: Das Porträt eines bejahrten Mannes, Rubens zugeschrieben, 1180 Pfund; Canalettos „Venedig, Eingang am Canal Grande", 790 Pfund; ein anderes Bild desselben Meisters, ebenfalls den Kanal darstellend, 460 Guineen; das Porträt eines älteren Herrn, Romney zugeschrieben, 620 Pfund; D'Hondecoeter, Ein Hühnerhof, 390 Pfund; eine Familiengruppe, dem Gonzales Coques zugeschrieben, 300 Guineen; Jan de Bray, Bildnis einer Dame, 520 Pfund. *Bo.*

ZÜRICH

Der Auktionator Dr. Störi versteigerte in der „Meise" am 5. Dezember Gemälde alter und moderner Meister, die aus einer österreichischen und einer Schweizer Sammlung kamen. Es handelte sich um ein ganz vorzügliches Material; vor allem waren unter den Bildern des 17. Jahrhunderts bedeutende Stücke von van Dyck, Rubens und Velasquez. Aber auch Liebermann, Trübner, Courbet fehlten nicht; doch wird mit diesen Namen die Fülle des Guten nur schwach umrissen. Ein bedeutender Teil der Bilder wurde schon vor der Auktion en bloc verkauft. Wir werden in unsern Versteigerungsergebnissen auf dieses wichtige Ereignis auf dem Kunstmarkt zurückkommen. —s—

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

BERLIN

Die Neue Kunsthandlung, Tauentzienstraße 6, zeigt im Monat Januar 1925 Tier-Kleinplastiken von Johannes Schiffner.

KÖLN

Die Galerie Goyert hat ihre Ausstellungsräume vom Friesenplatz nach Unter Fettenhennen 11 verlegt. Diese sind wesentlich größer und in der Raumverteilung übersichtlicher. *r.*

POTSDAM

Potsdam hat jetzt auch einen modernen Kunstsalon. Die Galerie Ferdinand Möller nämlich, die jahrelang in der Potsdamer Straße in Berlin domizilierte, hat sich in der Wollnerstraße 14 in Potsdam neu etabliert und zeigt dort in geschmackvollen Räumen Plastiken von Georg Kolbe, Richard Scheibe und Lehmbruck †; Gemälde von Heckel, E. L. Kirchner, v. Brockhusen †, Mosson, Otto Mueller, Nauen, Rohlfs, Nolde, Pechstein u. a. — Auch der graphische Verlag der Galerie befindet sich jetzt in Potsdam.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Mittelstück — Abb. 1. Altar aus der Kadolzburg bei Nürnberg, jetzt Hohenzollernmuseum, Berlin — Flügel

Ein Altar vom Meister des Cadolzburger Altars

Mit drei Tafeln

Von M. WEINBERGER

IN Gebhardts „Anfängen der Tafelmalerei in Nürnberg" nimmt der von ihm sogenannte „Meister des Cadolzburger Altars" nicht die Stellung ein, die ihm seiner historischen Bedeutung nach zukommt. Man wird diese Bedeutung allerdings weniger in der Vollendung seiner künstlerischen Leistungen erkennen, als vielmehr in dem weitgehenden Einfluß, den er auf den Meister des Nothelferaltars der Jakobskirche, auf den Meister des Nonnenepitaphs Nr. 331 im Bayrischen Nationalmuseum, auf den Hauptgehilfen des Meisters des Bamberger Altars und andere ausgeübt hat, trotzdem die Qualität seiner Bilder, an Kunstwerken vom Rang des Imhofaltars gemessen, ein sehr gediegenes Mittelmaß nicht wesentlich übersteigt. Allein gerade dies mag der Grund für seine starke Wirkung auf die Zeitgenossen sein: der Imhofmeister, dessen vornehm-diskrete, fast scheue Zurückhaltung über die Fülle kraftvollster revolutionärer Errungenschaften hinwegtäuscht, die seine Werke erfüllte, bot dem Verständnis seiner Umgebung gewiß wenig Zugang; der Meister des Cadolzburger Altars, den wir uns als unmittelbaren, vielleicht einzigen Schüler des Imhofmeisters vorstellen, wechselt die Goldbarren des Lehrers in kleine Münze um, die er reichlich ausgibt.

Die hier versuchte Charakterisierung des Meisters bleibt freilich farblos, solange man kein klares Bild von seinem Schaffen hat. Von den drei Arbeiten, die Gebhardt aufführt, ist das Hauptwerk, das dem Meister den Namen gegeben hat, der Altar aus Cadolzburg im Hohenzollernmuseum in Berlin, in einem üblen Zustand der Übermalung (Abb. 1); das gleiche gilt von den beiden Heiligenflügeln in der Kirche zu Cadolzburg, die ursprünglich zum gleichen Altar gehört haben und somit über den Stil des Meisters Neues nicht auszusagen vermögen. Das Epitaph der Walpurg Prünsterin im Germanischen Museum, das Gebhardt an dritter Stelle anführt, ist nur eine mäßige Werkstattarbeit, wie sich aus dem folgenden ergeben wird: so ist man bei dem Bemühen, den Stil des Meisters festzustellen, immer wieder auf den Berliner Altar und die zugehörigen Flügel in Cadolzburg angewiesen.

Sieht man von den Verunstaltungen ab, die im Laufe der Jahrhunderte mehrfache Restaurierungsversuche dem Altarwerk zugefügt haben (besonders störend die häßliche Modellierung der Wangenpartien), so bleiben als einwandfreie Charakteristika die kugeligen Köpfe mit kleinen Augen und weit aus dem Gesicht zurückgekämmtem Haar sowie die gedrungenen Gestalten (sechs Kopflängen). Die gleichen Eigenheiten weist eine Tafel mit der Vermählung der heiligen Katharina auf, die 1922 mit der Sammlung Chillingworth in Luzern versteigert worden ist[1] (Abb. 2). Die beträchtliche Breite des Bildformats verbietet die Annahme, daß es sich hier um den Flügel eines Schnitzaltars handeln könne; so muß man entweder vermuten, die Tafel sei in der jetzigen Form vollständig, oder sie habe selbst das Mittelstück eines Altars gebildet. Gegen die erste Vermutung spricht die Tatsache, daß Tafelbilder ohne Flügel ein höheres oder breiteres Format bevorzugen, jedenfalls aber Stifterfiguren oder Wappen aufweisen, die bei größeren Altären auf den

[1] Katalog: Vente Chillingworth, 1922, Nr. 66 mit Tafel; Tannenholz, H. 77, Br. 81 cm.

Flügeln angebracht waren; dagegen ist das Thema der Katharinenvermählung als Mittelstück von Schreinaltären in Nürnberg sehr beliebt; Altäre mit gemaltem Mittelstück finden sich in Nürnberg häufiger als andernorts, und gerade der schon erwähnte Nothelferaltar der Jakobskirche ordnet die Flügel um eine gemalte Katharinenvermählung als Mitte an. So ist man berechtigt, auf die Suche nach den Flügeln des zierlichen Bildes zu gehen. Ohne weiteres leuchtet der enge Zusammenhang mit zwei Bildfragmenten ein, die aus der Wallersteinsammlung in Maihingen in die Augsburger Galerie gelangt sind: einer heiligen Dorothea und Margarethe[1] (Abb. 4 u. 5). Der Katalog bezeichnet sie als schwäbisch um 1430, Back[2] hat aus ihnen eine gewisse Verwandtschaft mit den beiden Altären des Berthold von Nördlingen herausgefühlt. Es sind aber nicht die schwäbischen, sondern die fränkischen Elemente in der Kunst des Berthold von Nördlingen für diesen Zusammenhang verantwortlich; und sicherlich darf Back die beiden Tafeln nicht als Zeugen nördlingischer Kunst anführen, denn sie sind nicht aus der Umgegend von Nördlingen in die Wallersteinsammlung gekommen, sondern aus der v. Rechbergschen Sammlung in München, wohin man sie höchstwahrscheinlich aus Nürnberg verschleppt hat. Ein Vergleich der Köpfe der Maria auf unserer Tafel und der heiligen Dorothea in Augsburg, auch die fast identischen Gewandsäume beweisen die völlige Übereinstimmung. Die Rückseiten der Augsburger Tafeln zeigen die obere Hälfte von zwei Szenen aus der Katharinenlegende[3] und erhärten damit nicht nur die Identität der Hand, sondern die Zugehörigkeit zum selben Altar. Ein dritter Flügel des gleichen Katharinenaltars ist aus der Galerie Weber in Hamburg 1912 ins Germanische Museum gelangt[4] (Abb. 3), wo er den traditionellen Sammelnamen „Meister des Imhofaltars“ behalten hat; auch dieser Flügel zeigt auf der Rückseite den oberen Teil einer Szene aus der Katharinenlegende, und zwar das Martyrium. Wiederum passen die Gewandsäume genau zu den Ornamenten der Mitteltafel; die Verwandschaft mit dem Cadolzburger Altar ist bei der Nürnberger Tafel besonders eng im Gesichtstyp und in der fast völlig übereinstimmenden Kronenform. Der Bildausschnitt wirkt hier, zumal an der linken Seite, durchaus zufällig, so daß man vermuten muß, daß die Flügel seitlich und unten beschnitten sind, noch ehe man feststellt, daß die Augsburger Flügel gegenüber dem Mittelstück um etwa 7,3 cm, der Nürnberger Flügel sogar um 9 cm zu schmal ist (wobei freilich das meiste auf Rechnung der Rahmenleisten fallen dürfte). Da die Augsburger Tafeln etwas länger als das Nürnberger Bild sind, jedenfalls die Hälfte der Mitteltafel erheblich überschreiten, erscheint es gesichert, daß die Flügel Standfiguren und nicht Büsten weiblicher Heiliger zeigten. Die Körperlänge verhält sich auch hier wie beim Cadolzburger Altar ungefähr wie 6 : 1, im Gegensatz zu den gestreckteren Gestalten des Imhofmeisters, bei dem das Verhältnis 7—8 : 1 vorwiegt. Der vierte Flügel des Altars ist vielleicht eine heilige Ursula, die Thode um 1890 in Augsburger Privatbesitz sah[5] und der Barbara überaus ähnlich fand; da das Bild verschollen ist, muß die Verantwortung für die

---

[1] Nr. 2018 und 2019 des Katalogs. Leinwand auf Holz. Beide H. 43, Br. 33 cm.

[2] Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, S. 73.

[3] Auf der Rückseite von 2018: Der Leichnam der hlg. Katharina von Engeln getragen; auf der Rückseite von 2019: Katharina von einer männlichen und einer gekrönten weiblichen Gestalt adoriert.

[4] Thode, Malerschule von Nürnberg, Frankfurt 1891, S. 35 und S. 298, Nr. 41 des Verzeichnisses; „Meister Berthold“; Katalog der Sammlung Weber; Anzeiger des German. National-Museums, 1912, S. 5 mit Abb.; Holz, H. 39,5, Br. 31 cm.

[5] Thode, a. a. O., S. 35 und S. 295, Nr. 118a des Verzeichnisses.

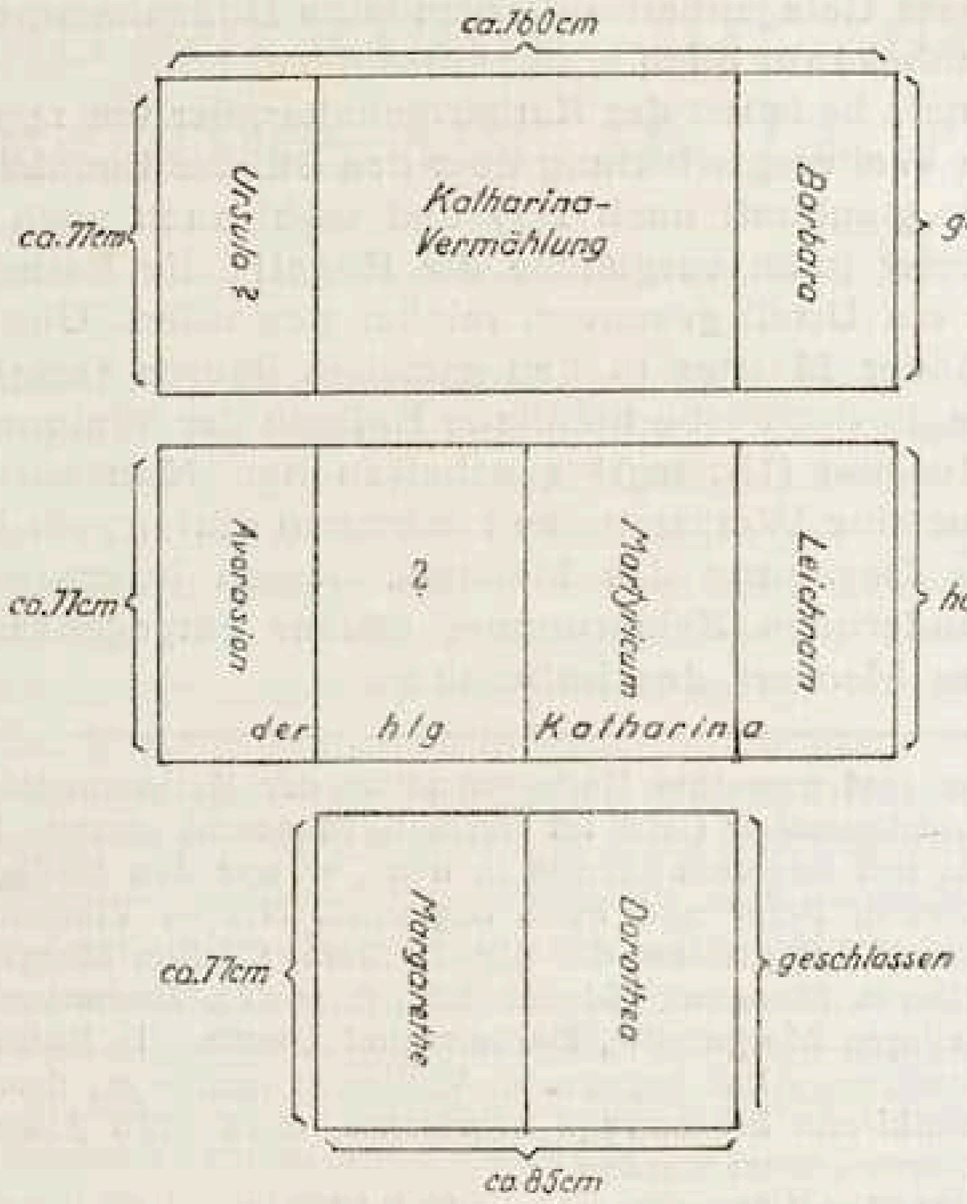
Abb. 3. Hl. Barbara
Nürnberg, Germ. Museum / Phot. F. Müller, Nürnberg

Abb. 2. Vermählung der hl. Katharina — Ehemals Sammlung Chillingworth, Nürnberg

Abb. 4. Hl. Margarethe — Gemäldegalerie, Augsburg

Abb. 5. Hl. Dorothea — Gemäldegalerie, Augsburg

Mit Genehmigung des Kunstverlages Hoefle, Augsburg



Rekonstruktion des Altars

stilistische Zugehörigkeit dieser Ursulatafel auf Thode abgewälzt werden; leider hat er bei diesem Bild, ebenso wie bei der Barbara, vergessen anzugeben, ob die Rückseite bemalt war: Der gesamte Altar muß also in geschlossenem Zustand die Gestalten der heiligen Margarethe und Dorothea gezeigt haben; öffnete man diese Außenflügel, so erblickte man vier Darstellungen aus der Legende der heiligen Katharina: links die Adorationsszene, dann eine Darstellung unbekannten Inhalts (Rückseite der verschollenen Ursulatafel?), darauf das Martyrium und endlich den von Engeln getragenen Leichnam. Schlug man dann die Mittelflügel zurück, so bot sich der Anblick der Katharinenvermählung in der Mitte, links die heilige Ursula (?), rechts Barbara.

Mit geöffneten Flügeln hatte der Altar die nicht ungewöhnliche, aber doch stattliche Breite von etwa 165 cm; um so erstaunlicher ist es, daß Murr[1] und Würfel[2] ihn in keiner Nürnberger Kirche gesehen haben. Das von Murr S. 286 bei der Beschreibung der Katharinenkirche erwähnte Altärchen kommt nicht in Betracht, weil es außer der heiligen Margarethe und Barbara auch noch Johannes und Sebaldus aufwies, außerdem aber als Mittelstück eine holzgeschnitzte Katharina hatte.

Ein weiterer Altar der Katharinenkirche mit vielen Heiligen, den Thode auf S. 311 als Nr. 116 nach Murrs Beschreibung (S. 290) anführt, kommt gleichfalls nicht in Betracht, da sich auf ihm die erst 1461 heilig gesprochene Katharina von Siena findet und er deshalb kaum früher entstanden sein kann. Vielleicht darf man vermuten, daß der Altar durch einen neuen ersetzt

[1] Beschreibung der vornehmsten Denkwürdigkeiten in Nürnberg, Nürnberg 1778.
[2] Diptycha, Nürnberg 1766.

worden[1] und bei dieser Gelegenheit auf irgendeine Bodenkammer gewandert ist, so daß er Murr unbekannt blieb.

Im Werk des Meisters bedeutet der Katharinenaltar, der um 1430 anzusetzen ist, eine entschiedene Weiterentwicklung über den Stil des Cadolzburger Altars hinaus, den Gebhardt glaubhaft nach 1417 und wohl auch nach 1420 datiert. Die Bewegung ist freier (man vergleiche die Engel!), die Farbe, soweit die Übermalungen noch ein Urteil gestatten, reicher geworden. Unmöglich kann man annehmen, daß der Meister in den gleichen Jahren (1434) das in der Zeichnung befangene, in der Farbe bläßliche Epitaph der Walpurg Prünsterin im Germanischen Museum (Nr. 103)[2] geschaffen hat. Man wird in diesem, wie oben erwähnt, nur eine Werkstattarbeit erkennen dürfen; ein Beweis mehr für die erzieherische Begabung des Meisters, dessen heiter-lyrische Reize der um 1430 sich ändernden Zeitströmung stärker entgegenkamen als die feierliche Zartheit des Meisters des Imhofaltars.

---

[1] So wurde z. B. der 1438 geweihte Katharinenaltar der Katharinenkirche um 1475 durch den bekannten Landaueraltar (jetzt im German. Museum) ersetzt. Dieser frühere Katharinenaltar ist nicht mit unserem identisch, denn er war den Heiligen Katharina, Dominikus, den Zwölfboten, Peter und Paul, Sigmund, Niklas, Viktorin, den thebeischen Märtyrern, den 11000 Jungfrauen, der hlg. Barbara, Cäcilie, Margarethe, Brigitte und Valentin geweiht (Germ. Museum, Hdschr. 6,8°, p. 19a f.). Bemerkenswert ist, daß neben Katharina die Heiligen Margarethe, Barbara und Ursula, die Führerin der 11000 Jungfrauen, auch auf unserem Altar begegnen. Vielleicht mußte er, dessen Breite für den Chor der Katharinenkirche keineswegs ausreichte, etwa zehn Jahre nach seiner Weihe durch einen größeren ersetzt werden.

[2] Mitteil. des Germ. National-Museums, 1907, Tafel III.

Zur Entwicklung des deutschen Silbergefäßes im 16. Jahrhundert[1]

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von OTTO ERWIN FRENTZEL

DAS 16. Jahrhundert, wie kaum eine Zeit für das Gefäß interessiert, hat den Pokal mit ganz besonderer Liebe gepflegt. Die Bemühungen galten vornehmlich dem großen Prunkpokal bzw. Willkomm. Dürer, Holbein, Altdorfer und zahlreiche Ornamentstecher[2] haben Entwürfe beigesteuert. Daneben haben sich ausgeführte Stücke dieser Art verhältnismäßig zahlreich erhalten. So läßt sich die Entwicklung des 16. Jahrhunderts gut am Pokal verfolgen.

Die Größe solcher Prunkpokale war schon im 15. Jahrhundert erheblich und steigerte sich im Verlauf des Jahrhunderts bis zur Mannshöhe[3].

Die Form, die zur Zeit der Jahrhundertwende herrscht, repräsentiert gut der Landsknechtspokal des Lüneburger Ratsschatzes von 1501 (Abb. 1). Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts entwickelt sich allmählich ein neuer Typ. In den Radierungen Altdorfers[4], die als direkte Werkvorlagen gedacht sind, erreicht die Form ihre klassische Gestalt. Erhalten sind nur vereinzelte Stücke. Dazu gehören vornehmlich einige Pokale des ehemaligen Lüneburger Ratsschatzes, von denen z. B. ein 1537 gestiftetes Stück (Abb. 3) aufs engste mit den Altdorfer Entwürfen zusammengeht.

Der Vergleich mit Früherem (Abb. 1 u. 2) ergibt zunächst eine auffallende Veränderung in der Silhouette der Cuppa. Der Umriß gotischer Pokale bildet, im ganzen gesehen, ein ausgesprochenes Dreieck, dessen Grundlinie der flach-horizontale Deckel darstellt. Dieser steil aufklaffende Dreiecksumriß, dieses straffe Aufwärts ist von unten her gewachsen durch gotische Vertikalkräfte. Dagegen ist die Silhouette 1537 ungefähr kugelig. Der größte Durchmesser liegt jetzt ungefähr in der Mitte. Aus steilem Aufklaffen wird rundes Sichzusammenschließen.

Nicht mehr durchpulst von gotischem Vertikalismus verliert der Kelch das einheitlich Gewachsene und gliedert sich durch. Die leichte Einschnürung des gotischen Pokals, auf die man nachdrücklich hingewiesen hat[5], ist mehr Verbindung als Trennung. Jetzt wird daraus eine schmale Einziehung mit starkgliedernder Funktion. Der Lippenrand, früher vollkommen dem Gesamtumriß eingefügt, trennt jetzt Deckel und Pokal. Gliedernder Horizontalismus schafft so einzelne übereinanderliegende Schichten.

---

[1] Der vorliegende Aufsatz gibt einen kurzen Auszug aus meiner Dissertation: Die Entwicklung des deutschen Silbergefäßes 1500—1800. I. Teil: das 16. Jahrhundert. Rostock 1924. Referent: Max Hauttmann.

[2] Vgl. hierzu vornehmlich Peter Jessen: Der Ornamentstich, Berlin 1920, und Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Leipzig 1894 (Neuauflage in Vorbereitung).

[3] Eine Zeichnung aus der Moreswerkstatt in Hamburg aus der Zeit 1590/1606, jetzt im Besitz der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin, stellt einen Pokal dar, der „eines Mannes lengede oder Hoechte" gewesen ist. Nach der in natürlicher Größe hergestellten Zeichnung war der Pokal rund 170 cm groß. Die größten erhaltenen Stücke von 142 cm (R[2] 3175f) befinden sich im Kreml. Vgl. Filimonoff und Paulinow, Beschreibung der Moskauer Waffenkammer 1884/93, bzw. F. R. Martin: Schwedische Königliche Geschenke an russische Zaren 1647/99, Silberschätze in der Kaiserlichen Schatzkammer zu Moskau. Stockholm 1900, Tafel 1.

[4] Abbildung: Meister der Graphik, Bd. III.

[5] Vgl. Alfred Lichtwark: Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888.

Der Vergleich zeigt weiter eine wesentliche Veränderung in Form und Anordnung der Buckel. Das ausgehende 15. Jahrhundert bevorzugt zwei Buckelformen: Die eine, etwa herzförmige, bleibt auch das ganze 16. Jahrhundert hindurch gelegentlich, aber nur an unwichtiger Stelle, zu belegen. Die andere, weit wichtigere Form, ist eine Fischblase mit Kopf und Schwanz (Abb. 1). Gegen 1500 kommen Umbildungen in naturalistische Formen vor (Abb. 2). Die Gestalt des Buckels ist dabei ein mehr oder weniger fest Gegebenes. 1537 dagegen (Abb. 3) haben die Buckel keine bestimmte Form, sondern entwickeln sich jeweils aus der Form der Cuppa heraus. Oben und unten laufen sie spitz zusammen, während sie in der Mitte des Pokalkörpers etwa gleich bleiben. Anordnung und Form der Buckel bedingen sich also gegenseitig und letzten Endes wird so die Anordnung der Buckel zum entscheidenden Moment.

Die Anordnung um 1500 zeigt besonders deutlich der Pokal des Kaisers Max (Abb. 2). Trotz der Drehung liegen die einzelnen Birnen parallel nebeneinander wie die Stränge einer gedrehten Schnur (vgl. auch den Schaft). Es ist bezeichnend, daß die Birnen am Boden der Cuppa nicht, wie es doch so nahe gelegen hätte, mit den Spitzen zusammenstoßen. 1537 dagegen stehen die Buckel oben und unten um die Mitte radial, wie Blattkränze um den Stengel, herum und laufen in der Mitte spitz zusammen. Das Nebeneinander wird also zum Gegeneinander.

Zugleich verändert sich das Wesen der Buckelung als solcher durchaus. Ihre Aufgabe ist im ausgehenden 15. Jahrhundert im wesentlichen dekorativ. Die Fläche, die Wand des Gefäßes, wird in ein malerisches, unfaßliches Gewirr spielender Lichter und Formen aufgelöst. Bei Altdorfer hat die Buckelung im Gegensatz dazu gliedernde Kraft. Sie klärt die Beziehungen der einzelnen Teile zueinander, so daß das ganze Gebilde in seiner Tektonik faßbar und überschaubar wird.

Vor allem wird durch die radiale Anordnung der Buckel die Bedeutung der Mittelachse erläutert. Sie ist in diesem tektonischen Gebilde der Träger des Ganzen. Beim Pokal des 15. Jahrhunderts ist sie gewiß irgendwie da. Aber sie ist ein zufällig Gewordenes, wie die Mitte in einem gedrehten Strick oder einem Bündel. Sie hat keine konstruktive Bedeutung. Bei Altdorfer ist sie das Rückgrat des Ganzen. Wenn sie herausgenommen wird, zerfällt alles. Alle die einzelnen Glieder werden von ihr gehalten und sind an ihr festgewachsen. Das Gefäß ist in der Mittelachse zentralisiert.

Diese bedeutsame Wandlung in der Funktion der Mittelachse steht nicht nur mit allen anderen Stilmomenten im engsten Zusammenhang, sondern verändert das Wesen des Gefäßes überhaupt. Denn dadurch wird es aus einem aufklaffenden Bündel von Halmen zu einem „Individuum ..., das seine Daseinskraft in sich selbst trägt"[1].

Der zur Zeit Altdorfers beliebte Typ hat nicht sehr lange geherrscht. Holbein[2], dessen Entwürfe für die deutsche Gefäßkunst seiner Zeit verloren waren, weist bereits neue Wege. Anregungen kommen aus Italien, Frankreich und den Niederlanden. Die Nürnberger Ornamentstecher Flettner[3], Hirsvogel und Solis[4] bemühen sich, bis genau in der Jahrhundertmitte 1551 der Nürn-

---

[1] Heinrich Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers, München 1906, S. 240.

[2] Paul Ganz: Die Handzeichnungen Hans Holbein d. J. Berlin seit 1911.

[3] Vgl. J. Reimers: Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten. München 1890, und Heinrich Röttinger: Peter Flettners Holzschnitt. Straßburg 1916.

[4] R. Bergau: Wentzel Jamnitzers Entwürfe zu Prachtgefäßen in Silber und Gold. Berlin 1879.

Abb. 4
Stich aus dem Kunstbüchlein
des Mathias Zündt, 1551

Abb. 1
Landsknechtpokal. Laut Inschrift gestiftet
von Johannes Barum, gestorben 1501
Höhe 60 cm / Lüneburger Ratsschatz / Schloßmuseum, Berlin

Abb. 2
Pokal des Kaisers
Maximilian. Nach Ilg
Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses

Abb. 3
Pokal mit Wappen der Dassel, Stöterogge und Sankenstedt. 1537
Höhe 55 cm / Lüneburger Ratsschatz Nr. 18
Schloßmuseum, Berlin

Abb. 5
Jagdbecher / Gestiftet laut Inschrift von Jürgen Borcholt 1600
Höhe 68 cm / Lüneburger Ratsschatz Nr. 13
Schloßmuseum, Berlin

berger Stecher Matthias Zündt in seinem Kunstbüchlein[1] Entwürfe herausgibt, die den gänzlich veränderten Formwillen deutlich genug zur Schau stellen. Die Zahl erhaltener Stücke, die sicher in diese Zeit gehören, ist entgegen der früheren Ansicht nur gering. Unter ihnen überragt ebenso wie unter erhaltenen Entwürfen ein Typ so sehr, daß Falke[2] ihn als den Hochrenaissancetyp bezeichnet hat.

Das Charakteristikum dieses Typs, wie er sich z.B. in einem Entwurf des Matthias Zündt darstellt (Abb. 4), ist eine zylindrische Einschnürung in der Mitte des Pokalkörpers.

Ein solcher Pokal ist von denen völlig verschieden, die zur Zeit Altdorfers (Abb. 3) beliebt waren. Die kugelige Silhouette von 1537 hat trotz der Gliederung immer noch gleitenden Fluß. Vom Boden zum Deckel besteht irgendwie noch eine Verbindung. Gegenüber dieser atmenden Kurve der Altdorfer Silhouetten ist bei Zündt alles zerhackt und zerrissen. Hart und prägnant springen die Querglieder vor und unterbrechen mit scharfen Ecken und spitzen Kanten den Umriß. Lichtwark[3] hat betont, daß Zündt das S-förmig geschwungene Simaprofil viel verwendet. Er benutzt es aber nicht, wie man annehmen sollte, zur Überleitung, sondern zur Trennung. Es ist z. B. von ihm, wie auch von Solis, besonders häufig zur Bildung des Lippenrandes benutzt worden. Dadurch wird das gegenläufige Profil des Deckels nur noch schärfer herausgehoben. Der Rand kragt wie ein Schnabel spitz heraus und das Ganze bekommt eine eigentümlich-manirierte Eckigkeit.

Mit der Zerschneidung der Silhouette geht die Zerlegung des Pokalkörpers selbst Hand in Hand. Alles fällt in einzelne horizontale Trommeln und Scheiben auseinander, die unverbunden übereinander gepackt sind. Bei Zündt sind nicht weniger als zehn Querglieder häufig. Das Prinzip des Übereinanderschichtens, schon bei Altdorfer erkennbar, tritt erst jetzt mit der Deutlichkeit einer Quadermauer zutage.

In diesem Übereinander horizontaler Schichten wirkt die Mittelachse als bindendes und tragendes Rückgrat. Sie ist der Faden, an dem die einzelnen Scheiben wie Perlen an der Schnur aufgereiht sind. Gewiß hatte sie schon zu Altdorfers Zeiten die gleiche Funktion, aber jetzt wird sie mit geradezu aufdringlicher Absichtlichkeit bloßgelegt und herauspräpariert, daß das Ganze wie gedrechselt erscheint.

Im Dekor kommt an diesem Typ Buckelung nur selten und dann in völlig veränderter Form vor. Sie ist dann mehr oder weniger nur Ornament und ihre Funktion nur Aufteilung und Gliederung. Im übrigen entfaltet sich gerade an diesem Typ das Ornament mit all seinen neuen Motiven aufs reichste, und unter diesem Wirrwarr wird die Form noch weiter zerrissen und zerschnitten. Eine jede Zone ist mit einem anderen Motiv geschmückt und so stößt in scharfen Kontrast, der durch die damals übliche Polychromie[4] noch verstärkt wird, eins gegen das andere.

Bei allen Ornamentmotiven ist das Dekorationsprinzip grundsätzlich Reihung, gleichgültig, ob es sich um einfache oder vielverschlungene und zusammen-

---

[1] Bergau a. a. O.

[2] Otto von Falke: Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance. Jahrbücher der preuß. Kunstsammlungen XI, 1919.

[3] Lichtwark a. a. O.

[4] Die kalt aufgetragenen Lackfarben haben sich nur vereinzelt und meist nur in geringen Spuren erhalten. Die beste Vorstellung geben farbig angelegte, zeitgenössische Zeichnungen, wie die Zeichnungen Holbeins oder die Moreszeichnungen in der Ornamentstichsammlung Berlin.

gesetzte Elemente handelt. Das Ornamentationsprinzip zeigt am deutlichsten der beliebte Bogenfries (Abb. 4). Die Horizontalscheibe wird durch einen solchen Fries, wenn der banale Vergleich gestattet ist, wie eine Torte in Stücke zerlegt und in der Seitenansicht erscheinen senkrechte Schnitte. Nicht genug also damit, daß das Gefäß durch die Form in Horizontalschichten zerschnitten wird, diese Schichten werden weiter durch das Dekor in einzelne Stücke zerlegt.

Und so steht die Zeit Zündts im Zeichen der Zergliederung. Schon Altdorfer hatte seine Gefäße durchgegliedert. Aber damals durchströmten das Gefäß immer irgendwie noch gotische Vertikalkräfte. Ein Pokal Altdorfers läßt sich mit einer aufbrechenden Knospe vergleichen, deren Blattreihen, schon halb gelöst, sich doch noch zusammenschließen. Das Ganze hat etwas vom Atem eines lebendigen Organismus. Ein Pokalentwurf des Zündt dagegen ist ein erstarrtes, totes Skelett aus lauter einzelnen Knochen und Knöchelchen wie die enthäuteten Wachsmodelle der Bildhauerwerkstätten. Das Ganze ist eine Maschine aus Rädern und Stangen. Man kann sehen, wie die einzelnen Teile ineinandergreifen, wie das Ganze konstruiert ist, wie es funktioniert. Ein jedes Teilchen ist bloßgelegt und herauspräpariert, die Gliederung zur Zergliederung gesteigert.

Wenn auch am Ende des Jahrhunderts andere Typen in Aufnahme kommen, so bleibt doch der vom Zündtkreis geschaffene Pokal mit zylindrischer Einschnürung für repräsentative Aufgaben jetzt und später beliebt. Vom Ornamentstich wurde der Typ, wenn auch nicht so bevorzugt wie zur Zeit Zündts, weiter gepflegt. In den zahlreichen Gefäßfolgen der Punzenstecher, die die Linie nicht mit dem Stichel eingruben, sondern aus feinen, mit der Punze geschlagenen Punkten zusammensetzten, finden sich in jeder größeren Folge ein bis zwei Beispiele[1].

Hieran läßt sich verfolgen, wie der Typ allmählich eine ganz stereotype Gestalt bekommt. Zur Zeit Zündts variieren die Pokale mit zylindrischer Einschnürung in der Anzahl, Anordnung, Höhe und Breite der einzelnen Zonen erheblich. Aus der Fülle verschiedenster Abwandlungen kristallisiert sich in den siebziger Jahren mehr und mehr ein einheitliches festes Schema heraus. Sogar im Dekor macht sich eine gewisse Regel bemerkbar. Die Formengebung bekommt dadurch etwas Formelhaftes. An Stelle der vielgestaltigen Fülle in der Mitte des Jahrhunderts tritt die einheitliche Norm, das Gesetz.

Ein gutes Beispiel für den Typ ist der Lüneburger Jagdbecher mit dem Stiftungsdatum 1600 (Abb. 5)[2]. Die Silhouette verläuft hier im Gegensatz zu Zündt (Abb 4) in großen, klaren Linien voll ruhigem Fluß. Eins fügt sich ans andere, ohne daß das Ganze irgendwie schwammig und schwächlich würde. Das kleinliche Gezack bei Zündt mit seinen vielen Kanten und Spitzen weicht einer ruhigen, groß gesehenen Form von geradezu monumentaler Gesinnung.

Der Körper selbst ist nicht mehr ein bloßes Übereinander von Zonen und Schichten. Nach oben und unten schließt sich an das beherrschende Motiv des Mittelzylinders in rhythmischer Abfolge je eine gleiche Reihe von Gliedern: Rundstab, Hohlkehle, Wulst. Die einzelnen Glieder entsprechen sich

---

[1] Vgl. O. von Schorn: Gefäße der deutschen Renaissance (Punzenarbeit). Nürnberg 1878. Herausgegeben vom Bayr. Kunstgewerbemuseum in Nürnberg, und derselbe: Johann Sibmachers Entwürfe für Goldschmiede aus dem Jahre 1599. Nürnberg 1879.

[2] Falke: a.a.O. setzt das Stück um 1575 an. Die Form läßt sich aber vor 1580 nicht sicher nachweisen. Das Stück geht in Form und Dekor gut mit den Entwürfen Flindts von 1593/94 zusammen, so daß kein zwingender Grund vorliegt, die Herstellung wesentlich vor dem Stiftungsdatum 1600 anzusetzen.

und bedingen sich so gegenseitig. Keine dieser Zonen läßt sich aus der Reihe lösen. Bei Zündt sind die einzelnen Zonen unverbunden, sind koordiniert. Wenn eine dieser Schichten fehlte, wenn sie abgeschnitten, verloren wäre, das Gefäß bliebe noch immer ein Ganzes; es wäre nur ärmer. Jetzt ist das ganze Gebilde nach rhythmischen Prinzipien gebunden. Von einem unbestrittenen Hauptmotiv aus rollt die Komposition von oben und unten auf die Mitte zu. Es ist nicht nur einfache Symmetrie, es ist mehr. Subordination zwingt das Ganze unlöslich und untrennbar zusammen. Es sind Bindungen da, Kräfte, die in der Mitte, im Herzen, zusammenströmen.

Gleichzeitig verliert das Dekor den krausen Charakter der früheren Lupenkunst, die sich ins Kleine und Kleinste mit zärtlicher Hingabe versenkte. All die Fugen und Schnitte verschwinden, das Schweifwerk, das die Punzenstecher ausgebildet und gepflegt haben, greift mit kühnen Schwüngen („Zügen") weit ausholend über die Wände des Gefäßes und überzieht alles mit einem gleichmäßigen, festen Fell.

Bei alledem wird das Gefäß zu einem lebendigen Organismus von Fleisch und Blut. Hier ist nichts mehr herausgelöst und herauspräpariert. Unter dem Pulsschlag innerer Ströme belebt sich das Skelett. Alle Teile sind festgewachsene Gliedmaßen. Es ist nicht mehr ein Zerschneiden von außen her, Zergliederung wird zum Sichgliedern von innen.

Drei Generationen erfüllen mit ihrem Wirken das 16. Jahrhundert. Die erste wandelt das Bündel von Halmen zu einer immer noch lebendigen Knospe. Dann erstarrt alles zum Skelett, um schließlich wieder zum lebendigen Organismus zu werden. Es ist die Wandlung vom Vegetabilischen zum Animalischen, die das 16. Jahrhundert durchmacht. Äußerlich betrachtet steht diese Wandlung im Zeichen horizontaler Gliederung. Zuerst lösen sich die einzelnen Blätterkränze in Schichten und gliedern sich ab; dann kommt das Seziermesser und zergliedert; am Ende wachsen die Knochen wieder zusammen, und Gliederung wird ein Sichgliedern von innen.

Der Wille zur Gliederung ist es also, der das 16. Jahrhundert über drei Generationen hinweg zu einer Einheit verbindet. Er begrenzt es auch gegen vorher und nachher: Denn dem 15. Jahrhundert blieb dieser Gedanke fremd; das 17. aber setzte alles daran, ihn durch Zusammenschluß in vitaler Bewegung zu überwinden.

Junge Bildhauer in Paris

Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln

Von H. MARTINIE

DER Einfluß von Rodin war für die Zukunft der Plastik höchst gefährlich, und für diese Gefahr können die Nachfolger des Michelangelo unter recht ähnlichen Verhältnissen als Beispiel dienen. Das Genie spielt mit den Gesetzen — wenn es sie nicht verlacht —, und gerade diese Phantasien sind auch für begabte Künstler verhängnisvoll, wenn sie im Grunde die Regel als Stütze und Führung brauchen. Zum Glück hat sich ein Künstler aus der Zeit von Rodin selbst gefunden, Lucien Schnegg, der durch seinen klaren Blick und seine Begabung dazu beitrug, die Plastik wieder unter wohlbegründete Gesetze zu bringen. Die reiche Schöpfung Rodins enthielt wohl Werke von geradezu klassischer Vollkommenheit, aber nur zu viele Bildhauer hielten sich am liebsten an die Beispiele genialer Regellosigkeit in der Hoffnung, hier leichter nachgehen und sich gleichfalls als Talent bewähren zu können. Wie kindlich diese Ansicht war, zeigen die in diesem Geiste entstandenen Werke nur allzu klar. Die Plastik geriet unter die Herrschaft des Melodramas und drohte, in die niedrigste Sentimentalität zu versinken.

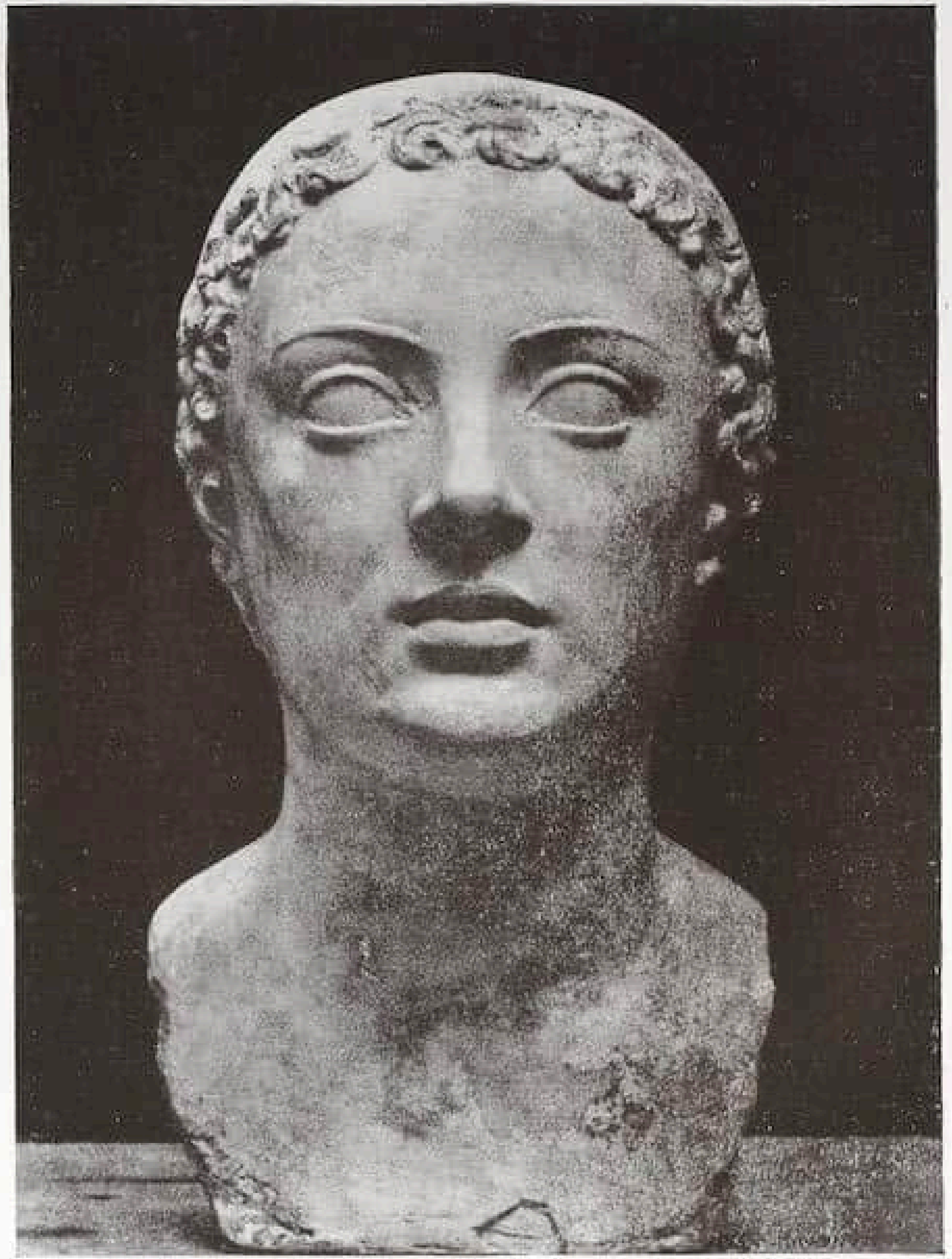
Hier setzte der Einfluß von Lucien Schnegg vermittelnd ein, der es verstand, einige junge, am Beginn ihrer Laufbahn stehende Künstler um sich zu versammeln. Was er predigte und für sich selbst als bindend betrachtete, war die Notwendigkeit, die Plastik unter die Gesetze der Architektur zu stellen und in einem Werke der Plastik vor allem als Bildhauer zu arbeiten. Mit anderen Worten: er meinte, daß man zuerst nach schönen Maßen und Proportionen streben sollte, und daß sich das Bemühen um den Ausdruck den apriorischen Gesetzen der Plastik unterordnen müßte. Das bedeutete eine Rückkehr zur klassischen Kunst.

Lucien Schnegg starb zu jung, um die Früchte seiner Ästhetik zu ernten. Trotzdem er Werke von hohem Wert hinterlassen hat, die durchaus zugunsten seiner Lehre sprechen, bleibt er ein Vorläufer, der auf seiner Laufbahn zu zeitig aufgehalten wurde. Es blieb einigen seiner Schüler vorbehalten, uns Meisterwerke (das Wort ist nur gerecht) zu schenken, die die Vortrefflichkeit seiner Schule beweisen.

Die Leser des „Cicerone" wissen, was man von dem Werk von Despiau zu halten hat, der den Ruhm verdient, den Gedanken von Lucien Schnegg in wundervollster Weise verwirklicht zu haben. Bekanntlich können sich seine Büsten den schönsten aller Schulen zur Seite stellen. Naturgemäß neigt er dazu, in einem Porträt die idealen Linien herauszubringen, die meistens von den persönlichen Zügen verborgen werden. Er verzichtet auf Individualität, um den Typus zu erfassen. Ein Wunder ist es, wie er trotzdem den Charakter festhält. Die eine Büste könnte man für eine Diana halten, die andere für eine Juno — und doch sind es Porträts.

Jane Poupelet, die Lieblingsschülerin von Lucien Schnegg, gehört unter unsere bedeutendsten Plastiker. Ihr Name ist anmutig, und sein Klang würde Ronsard teuer gewesen sein; doch führt ihn ein energisches, gestrafftes Talent, von einer Harmonie ohne Schwäche und Weichlichkeit. Ihre Reihe weiblicher Akte, vielleicht das schönste, moderne Gesamtwerk zeigt, daß sie besonders die Bildhauerin der modernen Frau ist. Auf anderem Gebiete sichern ihre Tierplastiken ihr gleichfalls einen Platz an erster Stelle.

Robert Wlérick — Porträt von Frau Renon

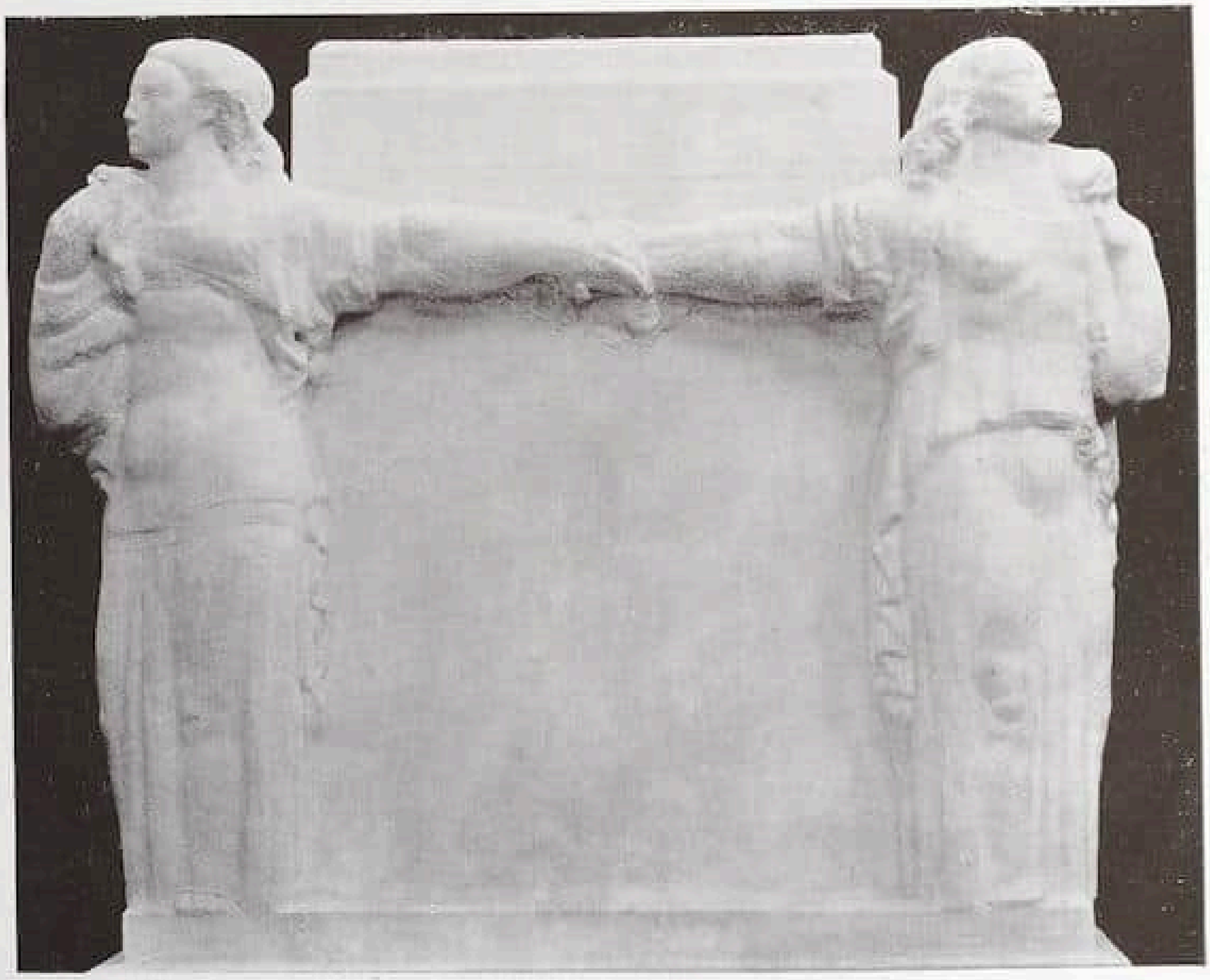


Jacques Loutchansky — Kopf

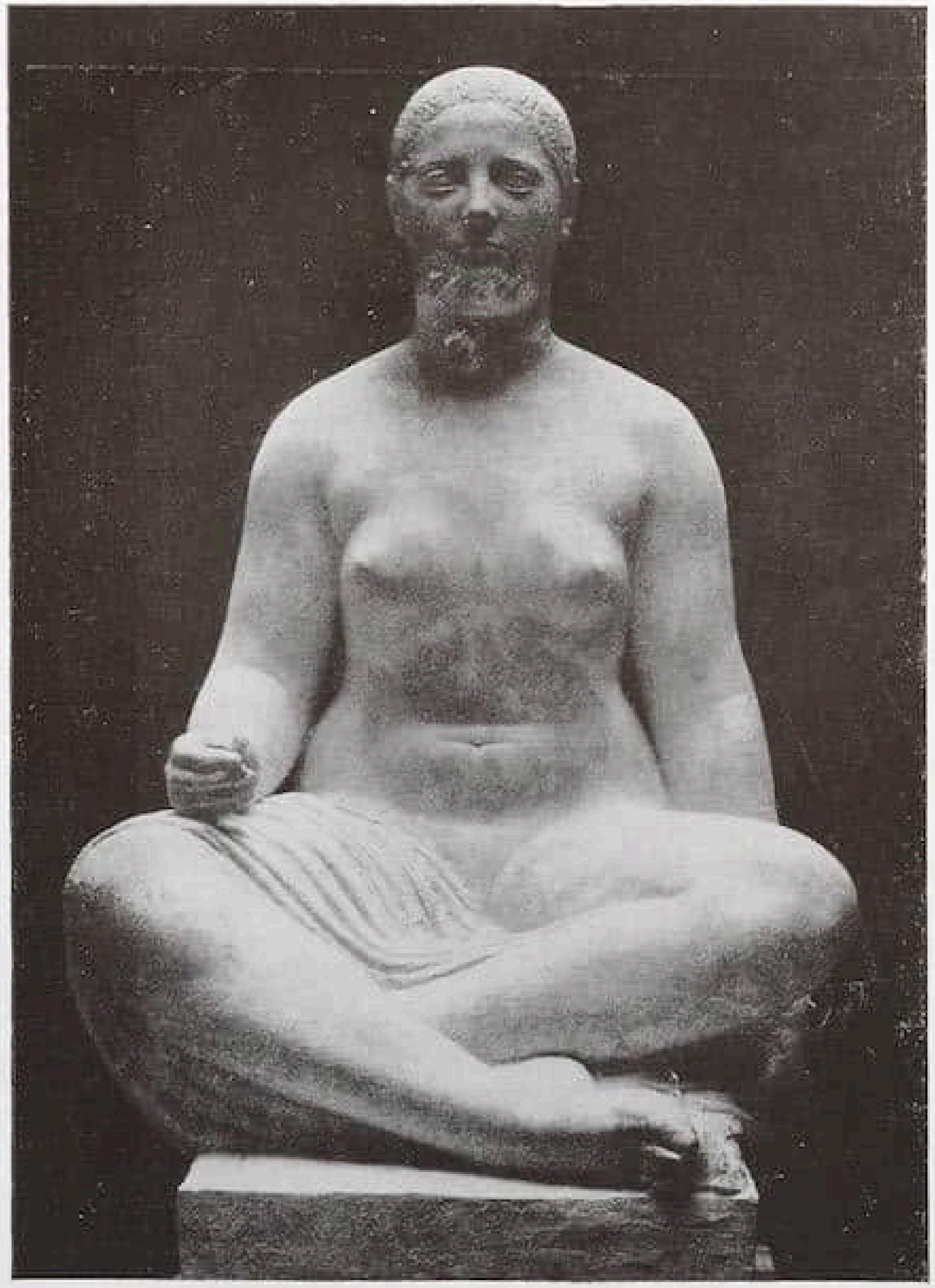
Jacques Loutchansky — Kopf

Marc Szwarc — Musikanten

Jane Poupelet — Femme à la toilette



Charles Malfray — Denkmal (Fragment)



Jacques Loutchansky — Maturité

Marc Szwarc — Le Colporteur

Robert Wlérick schafft die am feinsten empfundenen Porträts unserer Zeit. Seine Kunst ist nicht so umfassend und großartig, wie die Despiaus, aber sein Respekt vor dem Sujet ist vorbildlich. Sein Ziel ist es, die Persönlichkeit seines Modells zu erfassen und mit Liebe und äußerster Genauigkeit sein plastisches Gleichnis zu geben; denn auch er will vor allem als Bildhauer arbeiten. In seinen Figuren ist er freier und stellt einen lebendigen, nervös-eleganten Stil dar.

Zu derselben Ästhetik bekennen sich Jaques Loutchansky und Charles Malfray. Obgleich Loutchansky Russe von Geburt ist, paßte er sich vorzüglich den westeuropäischen, humanistischen Vorbildern an. Es existieren Büsten von ihm, die mit den schönsten florentinischen und antiken Schöpfungen verwandt sind. Seine „Maturité" im Salon der Tuilerien fiel auf durch die Vorzüge der Ausführung und durch die Mischung von Stilisierung und genauer Beobachtung.

Malfray, einer der jüngsten unter den Zukunftsbildhauern, scheint befähigt zu sein, Herr über die Begeisterung an der Bewegungsskizze zu werden und sich mit Erfolg an die monumentale Plastik zu wagen. Auf diesem Gebiet vereinigt er glücklich Vornehmheit des Ausdrucks mit planvollem Aufbau der Massen.

Auguste Zamoyski begeistert sich für den Kubismus. Jedoch scheint sich sein Kubismus bereits in eine naturalistische Kunst umzuwandeln. Man findet auch Sinn für Humor in seinen Beobachtungen, die seine Arbeiten mit dem Leben verbinden und sie vor der reinen Abstraktion, dieser Negation in der Kunst, bewahren. Wir haben hier ein wirkliches Talent vor uns, das erst am Anfang steht, aber Beachtung verdient.

Erwähnen wir noch zum Schluß die gravierten und getriebenen Kupferplatten von Marc Szwarc. Es handelt sich um richtige Basreliefs, auf denen Szenen aus dem Leben der Juden dargestellt sind. Hier besteht eine Beziehung zu den frühesten, gotischen Skulpturen durch die gutmütig-spöttische Beobachtung und zu den Bildern von Epinal auf dem Weg über die populäre Legende. Die Anordnung zeigt sicheren Geschmack, und die Personen sind interessant charakterisiert.

Übersetzt *L. Pr.*

Abb. 1. Siva. Zeichnung

Abb. 2. Mädchen mit Papagei. Zeichnung.

Sunayani Devi

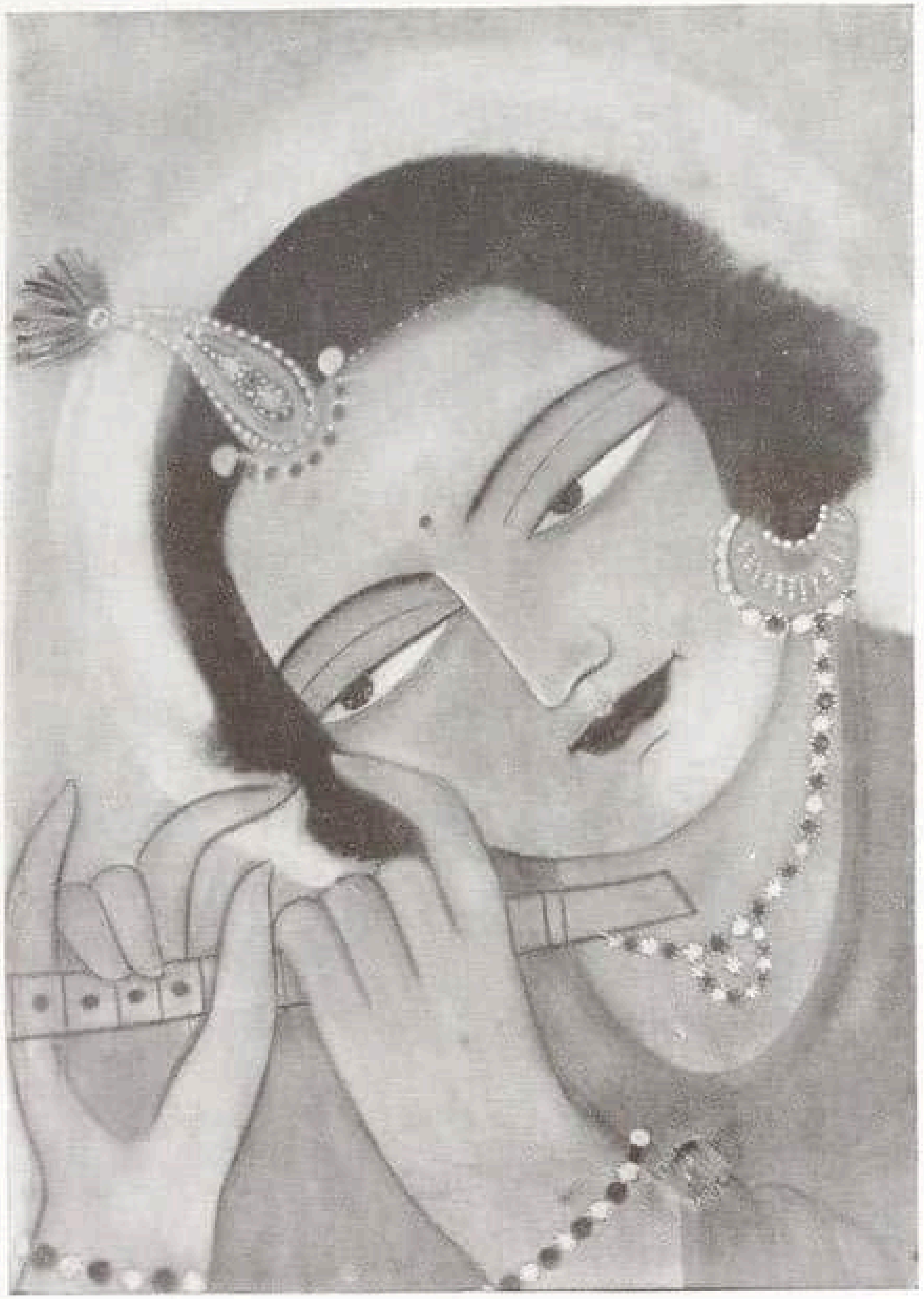


Abb. 3. Krischna

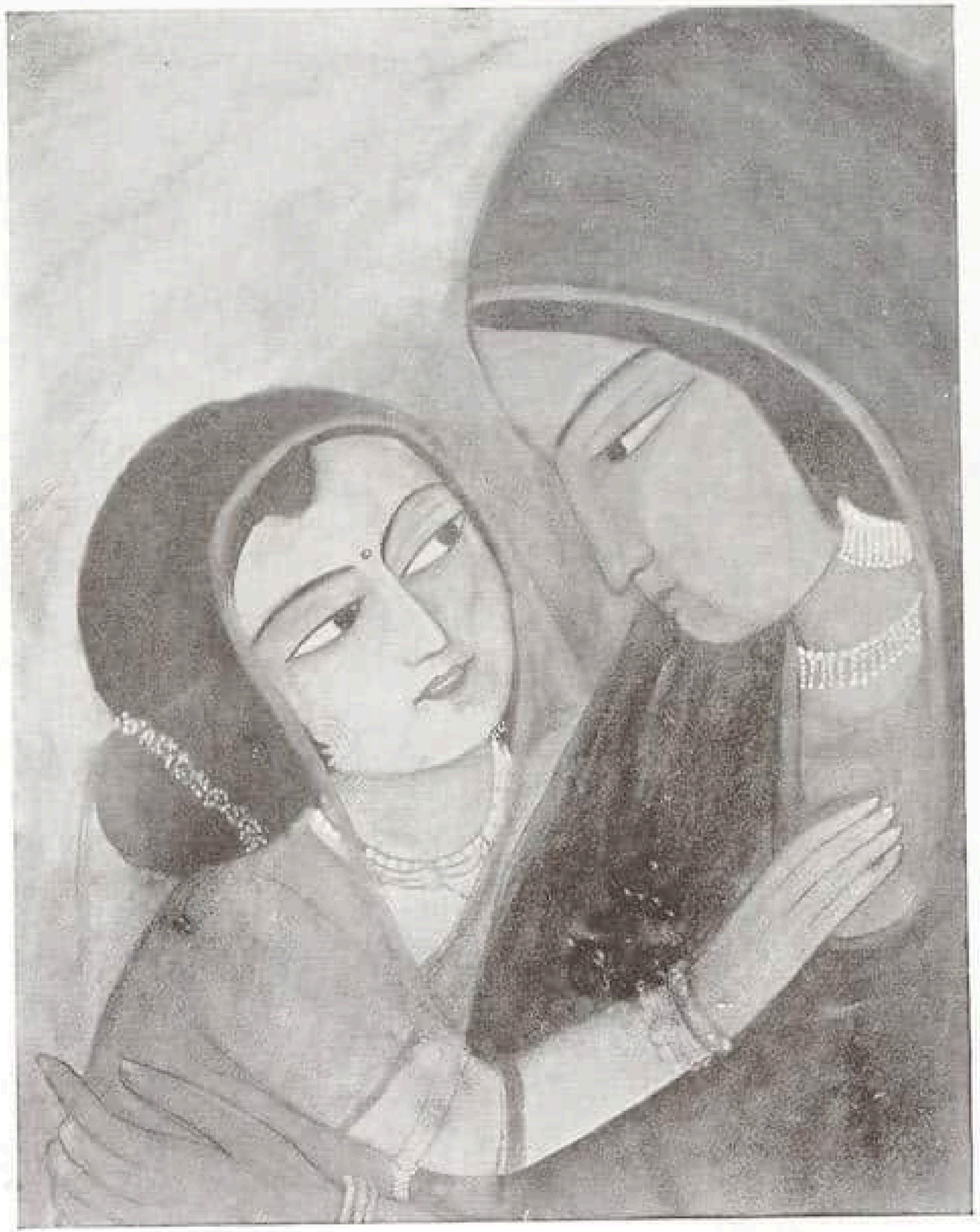


Abb. 4. Mutter und Kind

Sunayani Devi

Abb. 5. Sunayani Devi
Siva und die tote Parvati

Sunayani Devi

Von STELLA KRAMRISCH / Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln

ALS ein Geschenk, dessen Wert ihr selbst fremd ist, hat sich das Vermächtnis indischer Kunst in die Hände von Sunayani Devi gelegt. Sie gibt ihm volkstümliche Auslegung. Götter sind ihr ausschließliches Thema, selbst wo sie meint, Menschen darzustellen, wachsen sie ihr hinüber ins andere Reich. Sie umschreibt ihr Wesen in schlichtester Weise, nicht anders als der Puppenschnitzer im bengalischen Dorf halbrundem Baumstamm mit vorspringender Nase und abstehenden Ohren, groß und feierlich, schwere Augenlider, weit starrende Pupillen und unvermeidlichen Nasenring einzeichnet.

Ihr technisches Können ist beschränkt, ihr Gesichtskreis eng. Niemand lehrte sie zeichnen oder malen. Sie war nicht jung, als sie begann. Sie hat wenig zu sagen und wiederholt sich oft. Es ist immer fast das gleiche, eintönige Lied, das eine ungeschulte Stimme mit aller Inbrunst singt. Weil es so oft gesungen wird und jedesmal so tief erlebt, wird seine Einfalt groß und die Härten schleifen sich ab und werden zähe Grenzen einer Innerlichkeit, die jede persönliche Beschränkung vergessen hat.

Wäre sie bei uns geboren, irgendwo im Westen, so würde ihre Äußerung rührendes Stammeln in selbsterfundener Sprache sein. Doch in ihr wirkt das Wunder östlichen Lebens. Die ständige Wiederkehr des Alltags, geheiligt in seiner rhythmischen Abfolge und bindend noch immer, für die eine Hälfte indischer Menschheit — die Frauen —, selbst wo die Männer dem schlüpfrigen Zwiespalt öst-westlicher Lebensführung willentlich oder gezwungen sich ausliefern, mißt jede Äußerung des Individuums am Maßstab uralter Sitte. Sie ist gemeinsamer Nenner der Jahrhunderte sowie die regelmäßige Abfolge der Jahreszeiten, ihrer Besonderheit und der Beschäftigungen, die sie mit sich bringen, ihre gemeinsame Atmosphäre ausmacht. Zwischen dieser doppelten Verkettung des Heute mit jedem beliebigen Augenblick indischer Vergangenheit, ist das Leben der meisten indischen Frauen eingespannt. Das Rund täglicher Pflichten mit den von ihnen untrennbaren Gefühlswerten ist heute noch ebenso bindend wie je. Andrerseits ist die Kultur eines Ackerbau treibenden Volkes unmittelbar von den Jahreszeiten abhängig, und solange die Methoden gleichbleiben, ändert sich auch der Lebensrhythmus nicht, sondern bleibt dem Boden verbunden und anerkennt gerade in Bengalen, einem der grünsten Länder Indiens, noch in späten Dichtungen die Beziehung von Natur und Erlebnis in einer volkstümlichen Sangweise, Baromashi, die das Jahr der Seele am Erlebnis der Monate ablaufen läßt (vgl. D. C. Sen: Eastern Bengal Ballads, p. 208, 235 usw.).

Diese Lebenseinheit wirkt im Werk Sunayani Devis ebenso stark wie die fast abgebrochene künstlerische Tradition, und es erklärt sich, daß gerade sie als Frau, ohne den ablenkenden Einfluß einer Schulung, auserlesen ist, die Erbschaft der Jahrhunderte zwar in Ärmlichkeit, doch was schwerer wiegt, in Reinheit, in eigener Form zu empfangen.

Ihre Linie schließt sich fest, in großen Kurven, deren liebste Nähe der Kreis ist, um breite, leicht modellierte Flächen. Weit ausladend im Horizontalen, ruhevoller Akzent eines einfachen Bildgefüges, fällt sie lässig, gebogen von eigener Schwere, herab ins Vertikale. Scharfe Linie der dunklen Haarmasse, oft wiederholt vom Rand des über den Kopf gezogenen Gewandes (sadi), ist immer Sammelpunkt der Komposition, die in Dreieck, Diagonale oder isoke-

phaler Horizontale die Bildfläche füllt. Die Verknüpfung der Gestalten ist dabei von primitiver Unmittelbarkeit. Die Einzelfigur und auch die Gruppe zu zweit werden regelmäßig von selbstgenügsamem Dreieck umschlossen (Abb. 6 und 8), oder lehnen sich in steigendem Aufbau an die Diagonale (Abb. 3—5, 7, 10), während als Lösung für eine Vielheit von Köpfen — denn selbst wo in seltenen Fällen die Gestalten über die Ellbogen hinunter angedeutet sind, sind sie nichts weiter als Träger und Folie für das Rund des Kopfes — sich ebenso regelmäßig eine mehr oder weniger isokephale Reihung ergibt (Abb. 9 und 11). Diese spärlichen Formeln sprechen von der Einsamkeit von Sunayani Devi, der die herrschenden Kunstrichtungen Indiens keinen Anschluß zu geben vermögen und die kunsthistorisch viel zu wenig bewandert ist, um sich die Geste vergangener Traditionen anzueignen. Ein sicherer Sinn für die Werte der Fläche läßt sie die großzügigste Lösung finden, die in ihrer Allgemeinheit zeitlos und unpersönlich ist, doch als Nenner kompositioneller Spontaneität gelten muß.

Diese verarmte Einfalt der Form ist aber doch Neugeburt rein indischer Überlieferung, die sich in Ajanta, im Werk von mehr denn sechs Jahrhunderten dauerndes Denkmal setzte. Aus späterer Zeit behalten die wenigen Handschriftenillustrationen Bengalens aus der späten Palazeit (Cambridge Mss. Add. 1464 und 1688) den ununterbrochenen Rundfluß der modellierenden Linie bei, während die Farbe ohne jedwede Modellierung zur reinen Fläche reduziert, die Umrisse füllt. Sporadisch, wie sich nun einmal indische Malerei erhalten hat, erscheint die fließende, modellierende Umrißlinie in ihrer breiten Wucht erst wieder im 17. Jahrhundert in einigen Blättern der Jammuschule des Rajputenstiles, während die übrigen Rajputmaler nichts mehr von ihr zu wissen scheinen und sich mit einer haarscharfen Winkeligkeit im Zusammentreffen flachster Kurven begnügen. Nach dieser Zeit gilt dann indische Malerei als entwicklungsgeschichtlich erledigt.

Doch ein ganz anonymer und handwerklich betriebener Zweig hat heute noch seinen letzten Vertreter in Kalighat, Tempelbezirk im Umkreis des Heiligtums der Göttin Kali in Kalkutta. Über die Geschichte dieser versprengten Kunstübung konnte bisher kein Aufschluß gewonnen werden. Es scheint aber die Malerschule von jeher, wie auch an anderen Orten mit dem Tempel verbunden gewesen zu sein, zum Zweck seiner Ausschmückung sowohl als auch zur Herstellung von Andenken, die von den Pilgern gekauft wurden. Verweltlicht im Gegenstand und grob geworden in fühlloser Vervielfältigung ist die heutige Produktion nur mehr Ausklang einer Malart, von der noch einige wenige Vorlagen, obwohl kaum mehr als drei Generationen alt, Zeugnis ablegen (Abb. 1 und 2). In ihnen ist summarische Konzentration einer aus dem Handgelenk fließenden, modellierenden Pinselführung lebendiger Faktor, der in einem Zug, mit beredter Wucht Götter- und Kurtisanengestalten umrandet und ihnen Fülle gibt. Hier liegt das letzte Hinlingern altindischer Kunstübung und Kunstschulung im Sterben. Doch spontan, aus persönlichem Impuls und ungeschult, nimmt Sunayani Devi die Richtung wieder auf.

Gesicht und Hand, Schmuck und Lotusblüte, weitflächige Farbe des Gewandes, ein nur leicht getönter Grund sind die ständigen und fast ausschließlichen Elemente ihrer Bilder. Und ganz monoton, aber auch ganz groß ist die Behandlung von Gesicht und Händen. Dunkle, fast schicksalhafte Masse ist das Haar, ohne weiteren Anspruch als den, ein schlichtes Leben, das nur eine Richtung kennt, zu umschließen, in der Geweihten (Abb. 6) und den Müttern (Abb. 4, 8, 10), voll spielender Anmut um Kindergesichter (Abb. 4, 10), sich kräuselnd in eigener Duftigkeit, wo Liebe Thema ist (Abb. 3) und

Abb. 6. Sunayani Devi Die Geweihte

Abb. 7. Sunayani Devi Held

Abb. 9. Sunayani Devi Kristina und die Gopinis

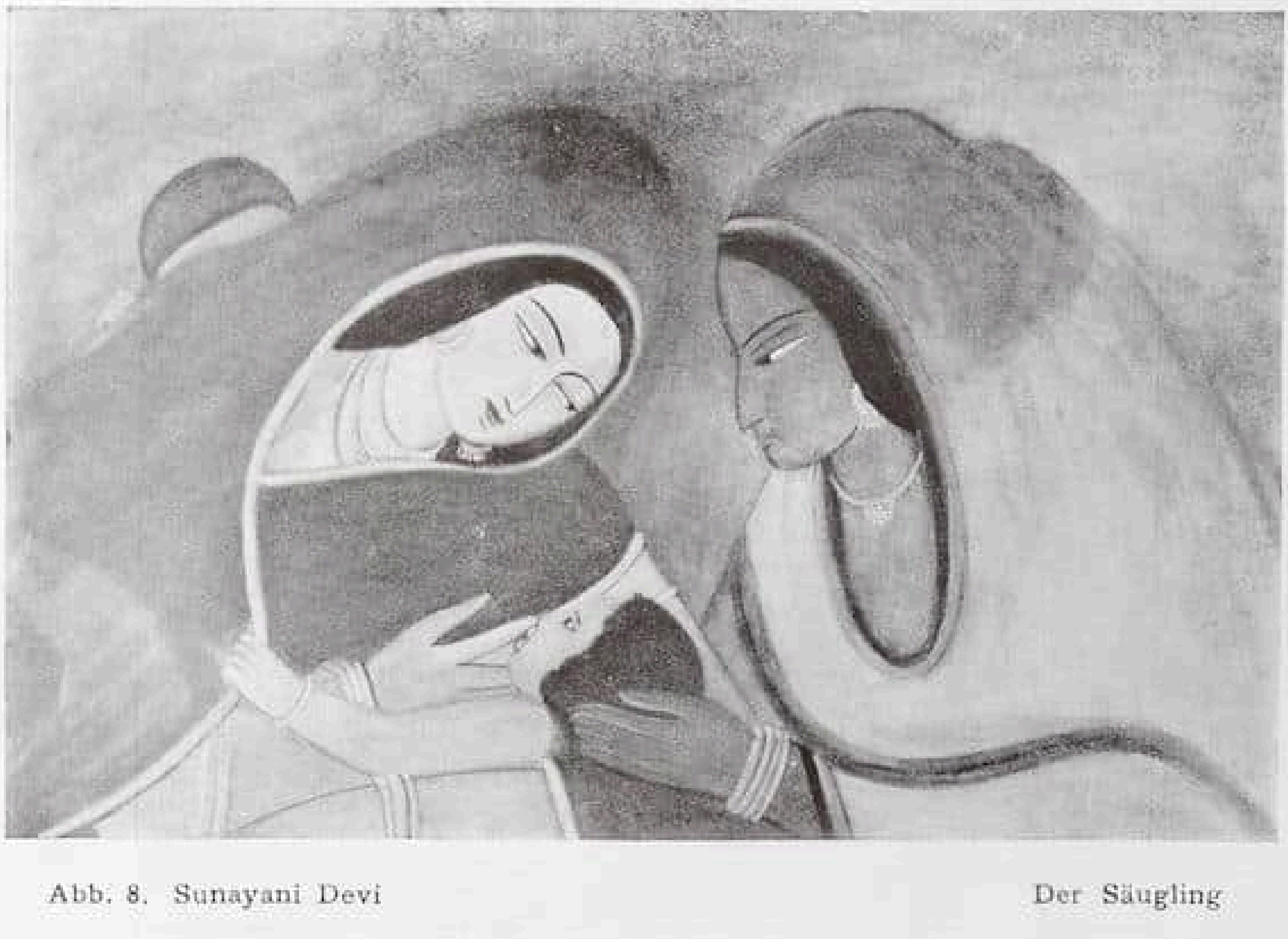
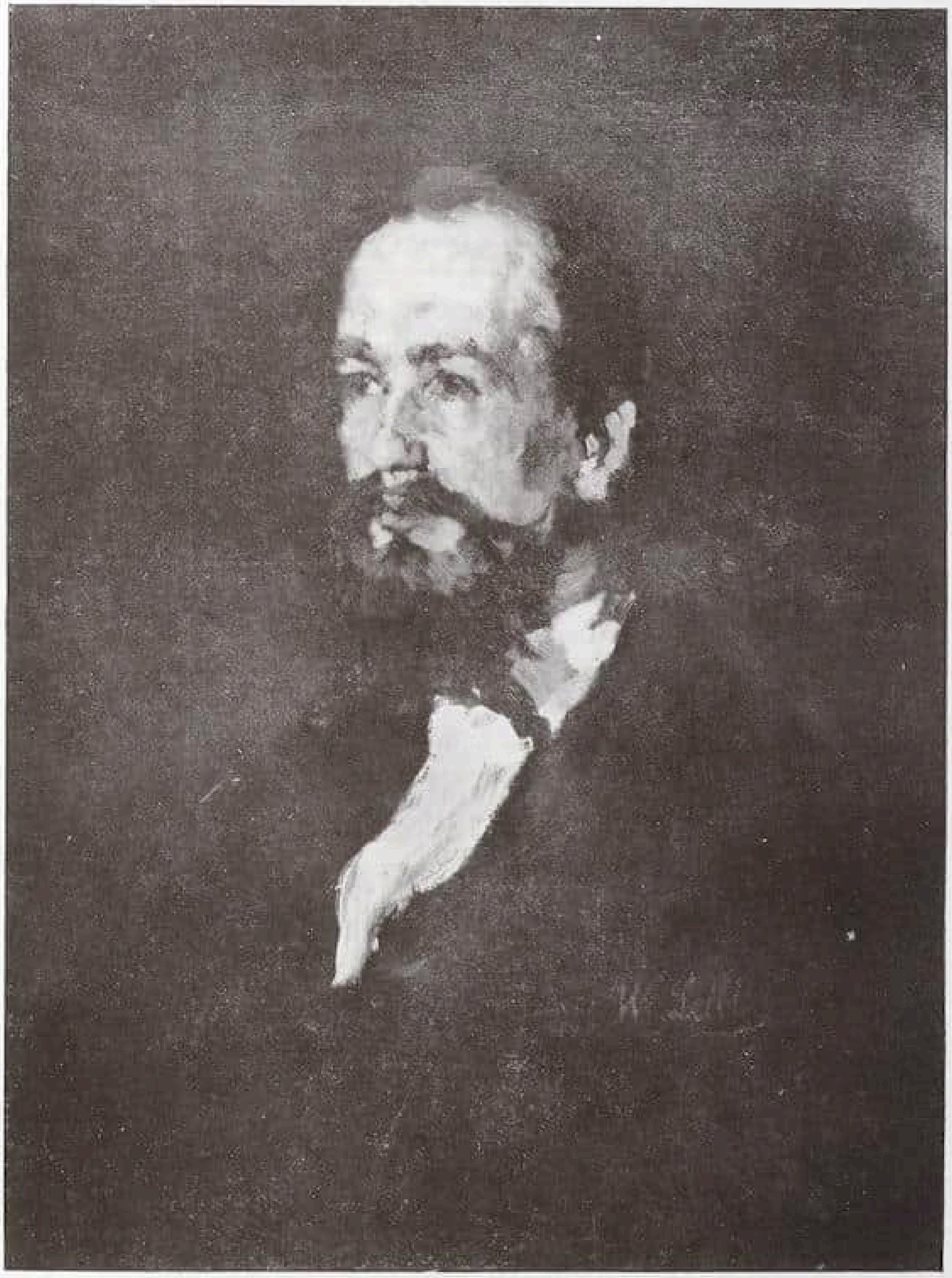


Abb. 8. Sunayani Devi Der Säugling

Abb. 10. Sunayani Devi Der Bettler

Abb. 11. Sunayani Devi Brautjungfern



Wilhelm Leibl
Männliches Bildnis. Um 1871

Vormals im Besitz von Karl Haberstock, Berlin

streng, wo es gilt, Rahmen zu sein für niedergehaltene innere Erschütterungen (Abb. 5, 7). Darunter aber, als Grenze hoher, mondsichelhaft leuchtender Stirnen, spannt sich der Doppelbogen scharf geschnittener Augenbrauen in ausgebreitetem Flug, in dünner Linie kaum das Antlitz streifend, Zeichen, von einer Welt aufgedrückt, die keine Bedenken kennt und keinen Irrtum. Schwere Augenlider, so großzügig angedeutet, wie es nur die Meister der Guptaplastik verstanden, schützen den schmalen Schlitz überlanger „Lotusblütenblätter"-Augen, aus derem feuchten Weiß dunkle Augensterne auf ein nie zu erreichendes Ziel ferner Sehnsucht gerichtet sind. Nur wenig mehr ist dem Vollmond des Gesichtes eingezeichnet. Winzig, reichgeschwungener Mund ist ihm als dunkles Zeichen eingebrannt.

Die Hände aber haben keine Züge mehr, Handrücken und Finger sind nur mehr eine, blütenleichte Berührung, unter deren nachdenklichem Verweilen Liebe geboren wird. Wo sie hingegen zufassen wollen und handeln (Abb. 7), werden sie unförmig klobig und verraten die Enge der Ausdrucksmöglichkeiten der Künstlerin.

Reicher Schmuck in Haar und Ohren, um den Hals und alle Gelenke, die dunkle glückbringende Marke zwischen die Augenbrauen oder in die Mitte der Stirne gezeichnet, erleichtern als kurze Verzierungen die Größe des Bildes.

Auch technisch die gleiche Einfachheit. Die rot oder schwarz, mit dünnem Pinsel auf Papier gezogenen Umrißlinien werden mit Wasserfarben, die oft selbst bereitet sind, illuminiert. Dann wird das Blatt mit Wasser überspült, so daß die Farbe sich ins Papier einsaugt. Wenn die erste Farblage trocken ist, wird die zweite aufgetragen und der Prozeß wiederholt, so daß sich eine durchsichtig dünne Modellierung der Farbe ergibt, ein Vorgang, der von der gesamten Malerschule Bengalens geübt wird.

Oft sind Vorder- und Rückseite desselben Blattes bemalt, denn Sunayani Devi denkt nicht an die Wirkung des Bildes und den Betrachter. Es genügt ihr, sich selbst von drängender Bildvorstellung zu befreien. Daß sie nicht in der Skizze stecken bleibt, zeugt von der Urwüchsigkeit ihrer Begabung, die in aller Bescheidenheit Erbe eines Volkes ist, dessen längst vergangene Geschlechter Häuser, Tempel und Felsgrotten mit Bildern überzogen.

Zwei Leibl-Porträts

Mit zwei Tafeln

Aus dem Besitz der Kunsthandlung Karl Haberstock sind kürzlich zwei Leiblbilder von Ruf in den Besitz einer außerdeutschen Privatsammlung übergegangen, eine Tatsache, die im Sinne des Vermächtnisses deutscher Kunst bedeutsam genug ist, um an dieser Stelle besonders hervorgehoben zu werden. Der Erwerber dieser Bilder hat jedenfalls seinem Geschmack durch Ankauf dieser Stücke für seine kostbare Privatsammlung das beste Zeugnis ausgestellt und damit eine Erweiterung seines Programms vielversprechend angedeutet, die für die Wertung deutscher Kunst in Europa durchaus nicht nebensächlich ist.

Die beiden Bilder selbst gehören zu den für Leibl besonders charakteristischen Arbeiten und entstammen zwei verschiedenen Epochen des Meisters, die sich zeitlich dennoch ziemlich nahestehen. Das „Bildnis eines schwarzbärtigen Herrn“ bildete ehemals ein Glanzstück der Sammlung Wilhelm Trübners und ist in den Jahren 1871/1872 entstanden. Es brachte 1918 auf jener denkwürdigen Nachlaßversteigerung den Preis von 85000 Mark und ist selbstverständlich auch im Waldmannschen Leiblwerk abgebildet. Das Bild ist vom Künstler in München gemalt worden, wo Leibl bekanntlich durch den Umgang mit Courbet besonders wertvolle Anregungen erfahren hatte.

Dagegen weist das Porträt des „Rembrandtdeutschen“, das in der Einsamkeit der oberbayerischen Berge gemalt wurde, auf eine der fruchtbarsten Epochen im Leben des Künstlers hin, in die Zeit, wo um 1877 Bilder wie die „Frauen in der Kirche“ oder die Bildnisse der Gräfin Treuberg entstanden sind. Langbehn, der Kunsthistoriker, der durch sein Buch „Rembrandt als Erzieher“ später eine zunächst anonyme Berühmtheit erlangte, hat damals viel im Kreise der jungen Maler um Leibl verkehrt und die Ideen dieses Kreises indirekt entscheidend beeinflußt. Auch dies Bild ist im Leiblwerk Waldmanns unter der Nummer 142 abgebildet und beschrieben. *B.*

Wilhelm Leibl
Der „Rembrandtdeutsche". Um 1877
Vormals im Besitz von Karl Haberstock, Berlin

Bildnis

Modell

Fritz Skade

Neue Künstler

In dieser Rubrik soll der künstlerische Nachwuchs, die noch nicht arrivierte Jugend zu Worte kommen, hinter deren Schicksal vorerst noch das große Fragezeichen steht. Die an dieser Stelle getätigten Hinweise können und sollen noch kein Werturteil bedeuten. Aber sie werden dennoch nützlich sein, für den Leser zur Orientierung über die Situation im allgemeinen, für den Werdenden als Mahnung und Ansporn, ja vielleicht auch als Weg in die Öffentlichkeit.

Der Herausgeber.

Fritz Skade

Mit einer Tafel

Der heute 26jährige Maler und Zeichner Fritz Skade entstammt einer Arbeiterfamilie in Freital, einer kleinen Fabrikstadt bei Dresden. Volksschule, Krieg, Kunstgewerbeschule, Akademie, das ist kurz der bisherige Verlauf seines äußeren Lebens. Er zeigte im Sommer 1924 zum ersten Male Arbeiten in Dresden, anschließend in der „Juryfreien"-Berlin. Die Malerei ist ihm vorläufig noch eine Provinz, in der er sich schwer zurechtfindet. Er sträubt sich dagegen, etwas zu übernehmen, und experimentiert ebenso eifrig wie ungelenk. Aber das zeichnerische Können brachte er gleich mit auf die Kunstschule und entwickelte es zu einer erstaunlichen Ausdrucksfähigkeit. Die beiden Abbildungen sollen auf die Begabung des jungen Dresdner Künstlers aufmerksam machen. Skade ist nicht gekennzeichnet, indem man auf die Beeinflussung durch Otto Dix hinweist, der, ebenfalls Gußmannschüler, bis vor drei Jahren in demselben Akademieatelier am Antonsplatz arbeitete. Verwandte Herkunft und Einstellung zum Menschen (die Landschaft spielt noch gar keine Rolle) ergibt auf den ersten Blick eine äußere Ähnlichkeit, aber Skades Sehen und Empfinden sind ganz triebhaft und unabhängig, das beweist schon die unmittelbare Reaktion auf das Objekt. Der Umkreis seiner zeichnerischen Vortragsmöglichkeiten ist sehr groß und geht von der silberstiftzarten Umrißlinie eines Mädchenkörpers bis zur brutal wahren, den Tastsinn reizenden Vollzeichnung mit Kohle und Fettkreide. Etwas Proletarisches, Unverbrauchtes steckt in seinem gierigen Erfassen und Wiedergeben eines Menschen, in der sinnlichen Feuchtigkeit des Strichs wie in seiner geraden, fast gewalttätigen Derbheit. Er hat Arbeiterkinder gezeichnet, deren Ausdruck die soziale Karikatur streift, aber es ist auch in diesen Blättern Liebe, Gefühl für die Zusammengehörigkeit der Gattung Mensch.

W. Grohmann.

F. K. Gotsch Zeichnung

RUNDSCHAU

Sammlungen

FRESKEN-RESTAURATIONEN IM VATIKAN

Seit dem Tode des vortrefflichen Ludwig Seitz, der sich mit der Wiederherstellung von Pinturicchios Malereien im Appartamento Borgia um die Erhaltung der Kunstschätze unvergängliche Verdienste erworben hat, blieb der Posten eines Direktors der päpstlichen Gemäldesammlungen unbesetzt. Erst Pius XI. — dieser Papst, der für die Gelehrten das bedeutet, was Julius II. für die Künstler war — hat den Maler Biagetti auf diesen verantwortungsvollen Platz berufen, der wie Seitz in der Freskotechnik völlig zu Hause ist und darum auch alle Möglichkeiten beherrscht, die großen Freskenzyklen im Vatikan vor Zerstörung zu bewahren. Denn von allen Problemen, mit denen sich die Konservatoren der vatikanischen Sammlungen zu beschäftigen haben, verursacht die Erhaltung der Fresken in der Sixtina und in den Stanzen und in allen andern Kapellen und Sälen des unermeßlichen Palastes das meiste Kopfzerbrechen.

Und wie schwer ist es, gerade hier die geeigneten Kräfte zu finden! Welche Erfahrung, welche Geduld, welche Gewissenhaftigkeit gehört allein dazu, Stück für Stück an den Wänden abzuklopfen und die Schäden festzustellen, solange sie noch beseitigt werden können.

Zur Zeit ist es eigentlich nur ein einziger alter Mann mit dem deutschen Namen Mandel und mit der Geduld des Italieners, dem Biagetti die Sicherung besonders bedrohter Freskenteile anzuvertrauen wagt. Mandel arbeitete im vergangenen Winter an den Papstporträts in der sixtinischen Kapelle und den Lünettenbildern Michelangelos, ohne einen Pinsel anzuwenden. Aber er mußte seine Arbeit abbrechen, weil einige Fresken in den Stanzen und vor allem die Fresken des Fra Angelico in der Kapelle Nikolaus V. seiner kundigen Hand aufs dringendste bedurften. So begann sich in der Stanza della Segnatura mitten in dem Chiaroscuro, welches die Verbrennung der griechischen Klassiker darstellt, in der Länge von fast einem Meter der Mauerbewurf loszulösen. Wer eine Vorstellung gewinnen will, welche Anstrengungen gemacht werden müssen, um in solchem Falle dem drohenden Verderben Einhalt zu gebieten, der studiere das Pflaster, das Mandel auf diese Wunde gelegt hat und das erst entfernt werden kann, wenn sich Bewurf und Mauer aufs neue zu einer Einheit verbunden haben werden. Man kann das Verfahren, das dies Wunder bewirkt, am besten mit einer Injektion vergleichen, das ein Arzt an seinem Patienten vornimmt.

Dieses Verfahren ist aber nur bei Freskogemälden anwendbar, wenn die Farbe fest in dem mehr als einen Finger dicken Mauerbewurf eingedrungen ist. Ist die Farbe al secco auf die Wand aufgetragen, so verändert sich das Problem. Das ist z. B. bei den Deckengemälden Peruginos in der Stanza d'Eliodoro der Fall. Hier blättert die Farbe langsam ab. Hier hat man immer wieder mit neuen Farben operiert und auf diese Weise den Charakter der Gemälde nach und nach zerstört. Nur in den letzten Jahrzehnten hat man nicht mehr gewagt, diese Fresken zu berühren, aber Biagetti, der Gelegenheit nahm, sie eingehend zu untersuchen, versichert, daß sie sich in bedenklichem Zustand befinden und daß es einer seiner nächsten Sorgen sein muß, hier zu retten, was noch zu retten ist.

Bekanntlich gelangt man heute durch die Sala del Papagallo in die Kapelle Nikolaus V. In diesem Saal ist zur Zeit der ganze Fußboden aufgenommen worden, weil die Kasettendecke des darunterliegenden Saales neugesichert werden mußte. Sie hängt, wie wir heute feststellen können, an Holzgerüsten äußerst primitiver Konstruktion, die zwischen dem oberen und dem unteren Saal einen Zwischenraum von mehr als einen Meter Höhe füllen. Was aber besonders bemerkenswert ist, sind zwei leider nur fragmentarisch erhaltene Friese, eines früheren und eines anderen späteren Datums, die zwischen dem Fußboden der oberen und der Decke des unteren Saals rings an den Wänden entlang laufen.

Die Entstehungszeit des späteren Frieses mag wohl mit der erhaltenen Jahreszahl MDLXX zeitlich richtig festgesetzt werden. Weit merkwürdiger ist aber der um vielleicht zwei Jahrhunderte ältere Fries, der wohl die ältesten Malereien, die sich im Vatikan befinden, darstellt. Dieser Fries wird zur Zeit, soweit er erhalten ist, in natürlicher Größe durchgepaust und die Farben kopiert.

Die Pilger des Anno Santo werden die Kapelle Nikolaus V. nicht besuchen können. Sie ist gänzlich mit dem Gerüst verstellt, auf dem der vortreffliche Mandel Tag für Tag mit seinem mühevollen Werk beschäftigt ist. Wie natürlich hat er seine Arbeit oben an der Decke begonnen, wo

Fra Angelico die vier Evangelisten gemalt hat. Clemens XI. ließ, wie eine Inschrift an der Altarwand bezeugt, den ganzen Freskenzyklus wiederherstellen, und diese unheilvolle Restauration hat, wie wir alle wissen, die Malereien Fra Angelicos mehr oder weniger ihres Charakters beraubt. Auch oben an der Decke finden sich überall Spuren einer äußerst summarischen Restauration: klaffende Risse wurden mit Mörtel ausgefüllt, der neue Bewurf mit auffallend schwachen breitrandigen Nägeln befestigt, das Ganze von ungeübter Hand übermalt. Und damit das Neue vom Alten nicht allzu grell absteche, fuhr die heiligtumschändende Hand auch über das noch besser Erhaltene hinweg, so daß auch hier oben vom echten Fra Angelico herzlich wenig übrig geblieben ist. So traten unter einer späteren Farbenschicht an einer Stelle höchst eigenartige Wolkenbildungen von Fra Angelicos Hand zutage, die der Restaurator einfach blau übermalt hatte.

Die Schwierigkeit, diese Fresken, soweit es heute noch möglich ist, der Nachwelt wiederzuschenken, ist sehr groß. Zum Glück ist man sich aber dieser Verantwortung in allen Kreisen vollständig bewußt. Wahrscheinlich wird der Papst, wie es früher bereits für die Wiederherstellung der Sixtinafresken geschehen, eine Sachverständigenkommission berufen, die sich nicht nur mit den Fresken Fra Angelicos im Vatikan, sondern auch mit den Masaccio-Masolino-Fresken in San Clemente zu befassen haben wird. Es heißt, daß der amerikanische Titelkardinal der Kirche die Mittel zu einer solchen Restaurierung bereits in Aussicht gestellt hat. *E. St.*

MUSEUMSBERICHTE UND -KATALOGE

Unter den deutschen Provinzmuseen hat das von Erfurt in den letzten Jahren oft in gutem Sinne von sich reden gemacht. Das Erbe erfuhr hier eine vorbildliche museale Pflege und auch die Moderne kam hier so ausgezeichnet auf ihre Kosten, daß von dem Museum dieser Stadt aus wirklich eine lebendige Kraftwelle auszugehen schien. Nachdem nun auch innerhalb der musealen Abteilungen die Neuordnung durchgeführt ist, erscheint eben ein Katalog des städtischen Museums zu Erfurt, und zwar über die mittelalterliche Sammlung und die Gemäldegalerie, d. h. über die beiden wichtigsten Abteilungen des Angermuseums, dessen kunstgewerblichen Bestände aus Raummangel leider immer noch magaziniert sind. Wie der letzte Direktor Dr. Kaesbach im Vorwort mitteilt, hat die erste Abteilung des Kataloges der inzwischen als Direktor des Freiburger Museums abberufene frühere Assistent Dr. Werner Noack, den zweiten Abschnitt (Gemälde, Handzeichnungen der neueren Zeit) die Museumsassistentin Frl. v. Przychowski bearbeitet. Das Ganze macht einen vortrefflichen Eindruck, wertvoll auch der Tafelanhang des Katalogs, der im Großen den programmatischen Aufbau der Sammlung veranschaulicht. — Eine wesentliche Umgestaltung haben in den letzten Jahren auch die städtischen Sammlungen in Freiburg i. B. erfahren, die jenem oben genannten Dr. Noack unterstellt sind, der die ausgezeichnete Neuordnung des Augustiner-Museums durchgeführt hat. Unter der Initiative dieses Museumsdirektors sind kürzlich die ersten beiden Hefte einer neuen Folge von Museumsberichten (die mehr einer Zeitschrift ähnlich sehen) unter dem Titel „Berichte aus dem Freiburger Augustiner-Museum, herausgegeben von der Direktion der Freiburger städt. Sammlungen" im Urban-Verlag, Freiburg i. B., erschienen, die nach der programmatischen Erklärung des Herausgebers von dem Wunsch geweckt worden sind, „das bisher kaum bekannte und gewürdigte Material der Freiburger Museen weiteren Kreisen zugänglich zu machen". Außerdem hofft der Herausgeber, daß sich auch die übrigen badischen Museen dieser Hefte bedienen und daß diese Hefte selbst ein Sammelplatz für die Erforschung der Kunst des oberrheinisch-alemannischen Kulturkreises werden möchten[1]. Inwieweit dieses Programm schon erfüllt ist, deutet der Inhalt der beiden ersten, reich mit Tafeln versehenen Hefte an. Diese bringen folgende Beiträge: Werner Noack, Frühe Vesperbilder im Augustiner-Museum; Clemens Sommer, Spätgotische Holzbildwerke vom Oberrhein in den Freiburger Sammlungen; Paul Wescher, Schwäbische spätgotische Bildwerke im Augustiner-Museum; Hertha Wescher-Kauert, Ein Meister der Dürerschule; Robert Pfaff, Benin-Bronzen im ethnographischen Museum der Stadt Freiburg. Dieses reiche und vielseitige Menü schließt in Heft 1 noch ein Bericht über die Neuerwerbungen 1923/24 aus der Feder des Direktors ab. Heft 2 dieser „Berichte" ist sodann unter dem Titel „Mittelalterliche Kunst des Oberrheins" der vom September bis Oktober 1924 anläßlich der IV. Tagung für christliche Kunst stattgehabten Ausstellung gewidmet. Dazu 32 wertvolle Abbildungen. Diese Frei-

[1] Wie wir hören, haben sich die Hefte inzwischen zu einer neuen Zeitschrift für die süddeutschen Museen ausgerundet.

burger Berichte haben jedenfalls sehr aussichtsvoll begonnen. Man darf auf ihren weiteren Ausbau gespannt sein. — Auch in Ulm an der Donau ist kräftiges museales Leben unter der Initiative des neuen Museumsdirektors Prof. Julius Baum erwacht, der mit Umsicht die Bestände ordnet und ergänzt und daneben Zeit genug findet, den etwas müde gewordenen Geist dieser Münsterstadt anzuregen. Unter seiner Leitung beginnt eine Sammlung „Ulmer Schriften zur Kunstgeschichte" (Verlag des Museums der Stadt Ulm) zu erscheinen, deren erste Veröffentlichung aus der Feder von Max Schefold, gestützt auf eine Ausstellung des gleichen Inhalts, dem Ulmer Stadtbild 1493—1850 (mit 20 Abbildungen) gilt. Auch das Vorwort dieser Schriftenreihe betont ähnliches wie das der Freiburger Berichte. Sie soll in erster Linie den Anforderungen des Museums dienen, wird vor allem die Verzeichnisse der Bestände und der größeren Ausstellungen umfassen; doch soll sie auch selbständige Untersuchungen aus dem Gebiet der oberschwäbischen Kunstgeschichte bringen. Erstaunlich diese konsequente und zielbewußte Kulturarbeit solcher deutschen Provinzmuseen. *B.*

DIE NEUORDNUNG DER PINAKOTHEK IN BOLOGNA

Nach langjähriger Arbeit sind nun die Vergrößerungsarbeiten und Änderungen an der hiesigen Pinakothek beendet worden. Die ausgestellten Werke sind alle das Resultat einer strengen Auswahl: viele Bilder sind entfernt und andere aus den Magazinräumen ans Licht gebracht worden. Die Verteilung an den Wänden ist breiter als früher und nach Schulen und Epochen angeordnet. Die vielen neuen Anschaffungen fanden leicht Platz, da ein Flügel von 9 Sälen angebaut wurde und eine Reihe von kleineren Zimmern für die Unterbringung von Bildern kleiner Dimensionen, szenischen Entwürfen und Kupferstichen geöffnet wurde. Im ganzen zählt die Galerie jetzt 35 Säle.

Durch die Neuanschaffungen der letzten Jahre hat sich besonders die Bologneser Schule der Blütezeit besonders vermehrt und die Gruppe der Carracesken (die Carracci, Guerino, Cavedoni, Tiarini, Lionello Spada, Guido Reni, Albani) ist nirgends so reich vertreten wie hier. Neu sind eine entzückende Madonna des Quattrocento im Ferrareser Saal und ein großes Gemälde, Lavinia Fontana gezeichnet, ferner in der Bologneser Abteilung Werke der oben genannten Meister und ein Bildnis seiner Mutter von Dominichino. Von den Venezianern sind Tintoretto, Palma der Jüngere, Campagnola, Tizian, Piazzeta, Ghezzi u. a., neu dazugekommen, aus anderen Schulen Sassoferrata, Luca Signorelli (Frauenkopf), Maratta, Cotignola, Gandolfi u. a. Zwei Säle mit Ausländern und eine Abteilung moderner Meister vervollständigen die Galerie. *A. C.*

BRÜSSEL

Unter der Leitung von Fierens Gevaert und Laes wurde das Moderne Museum Anfang 1924, wie schon gemeldet, vollkommen reorganisiert. Die Gemälde wurden in einer Reihenfolge gehängt, aus der deutlicher als bisher die Entwicklung der belgischen Malerei vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart ersichtlich wird. Seit seiner Wiedereröffnung hat das Museum zahlreiche, wertvolle Neuerwerbungen zu verzeichnen. Hierunter seien genannt James Ensor, „Der Hund", ein 1880 gemaltes und schon sprühend modernes Werk, über welches Emile Verhaeren sich begeistert ausließ; die „Pflaumentorte" von Georges Latinis; „Träumerei" von dem Antwerpener Maler Hippolyte Daye; „Lektüre" von Trentini; die „Seine am Pont royal" von Marcel Jefferys; „Frauen in Jordaan" von G. H. Breitner; „Landschaft" von Vlaminck. Freunde des Museums schenkten demselben einen Akt des russischen Malers Alexander Jacovleff.

* * *

Das Museum für alte Kunst erwarb einen Flügel von der „Ankündigung" des Meisters von Aix, der den Heiligen Hieronymus darstellt; die Grablegung Christi von Simon Vouet; Karnevalsfest in einem Schlosse von Hendrik Goovaerts, datiert 1714; bewaldete Landschaft, zugeschrieben an Ignace van der Stock, Zeitgenosse des Jacques d'Arthois; der angezeigte Wilddieb des Antwerpener Malers J. J. Horemans des Älteren (1682—1759); und als bedeutsamstes Stück eine „Heilige Jungfrau mit Kind" des Hugo van der Goes.

* * *

Unter den belgischen Gemälden auf der Kunstausstellung in Venedig 1924 kamen mehrere zum Verkauf. So kaufte der italienische König für das venezianische Museum drei Radierungen von Alfred Delaunois; das gleiche Museum erwarb Werke von Laermans, R. Wouters, Savery, Throuet. In eine Triester Privatsammlung gingen „die eingeschlafene Nonne" von Léon Frédéric und die „Anemonen" von Fernand Toussaint über. *R. T.*

DEN HAAG

Der Kultusminister teilte in der zweiten Kammer mit, daß von privater Seite die

nötigen Mittel gestiftet seien, um in Enschede (Provinz-Trente) ein Gemälde- und Altertümermuseum zu errichten. Für das Museum ist eine Privatsammlung von 300 Gemälden vorhanden; die Altertümer dagegen werden von der Stadtgemeinde Enschede dem Museum überwiesen werden. *H.*

* * *

Das Mesdag-Museum, an dessen Spitze seit kurzem W. J. Steenhoff steht, hat insofern einige Veränderungen erfahren, als die wertvollen Bilder aus den Gemächern heraus und in die Korridore gebracht wurden, die besser als jene belichtet sind. An einigen Bildern, wie dem großen Gemälde „Allein auf der Welt“ von J. Israëls wurden Restaurierungen unternommen, die geglückt sind. Die „Berglandschaft“ von Th. Rousseau wurde endgültig aufgegeben. Die Menge des verwendeten, nie trocknenden Bitumiums macht, daß die übrigen Farben darin untergehen; schon jetzt ist auf dem Bilde nur noch wenig zu sehen. *H.*

HANNOVER

Das Provinzial-Museum stellt augenblicklich die Neuerwerbungen der letzten Jahre an Aquarellen und Graphik im großen Kuppelsaale aus. Zu gleicher Zeit werden in einem Kabinett der neuen Galerie die abstrakten Arbeiten aus dem Besitze des Museums gezeigt. Hannover tritt damit, wohl als erstes deutsches Museum, offiziell für „Allermodernstes“ ein. Arbeiten von P. Klee, Kandinsky und K. Schwitters, mit noch viel stimmungsmäßigem Inhalte eröffnen die Reihe. Auch aus den Kompositionen Moholys, von dem ein großes Bild und ein Aquarell vorhanden sind, spricht noch eine gewisse Stimmungsmäßigkeit, jedoch verbunden mit einer mehr objektiv-kunstgewerblichen Einstellung. Einen ähnlichen Eindruck ruft wohl die Tuschzeichnung P. Röhls hervor. P. Mondrian ist mit einer strengen Flächenkomposition in reinen Farben, die sich von fein abgestuften grauen Tönen abheben, vertreten. Den Mittelpunkt der Schau aber bildet der schon fast klassisch gewordene schwebende Körper von El Lissitzky (abgebildet u. a. auch Cicerone 1924, Heft 24), dessen eindringliche Klarheit noch durch geeignete Hängung gesteigert ist. Von Lissitzky sind weiter noch ein Aquarell und einige Lithos aus der Theaterfigurinenmappe zu sehen. H. Richter mit einer Farbenordnung für einen Film und W. Dexel mit einer Hinterglasmalerei versuchen sich mit den neuen Möglichkeiten in der Praxis.

Die Neuerwerbungen an Aquarellen und Graphik zeigen, daß es trotz allen Schwierigkeiten gelungen ist, einen Grundstock zu einer Sammlung zu legen, die dem Museum bisher noch fehlte. Von Erwerbungen der allerletzten Zeit seien von Älteren nur die beiden prachtvollen Bildniszeichnungen von Fr. Wassmann und Menzel genannt, von Jüngeren Fr. Marc, Corinth, Beckmann, Großmann, Munch, Archipenko, Jawlensky, Lehmbruck, Kokoschka, Heckel und Nolde.
Ferd. Stuttmann.

MODENA

Der Marchese Campori öffnet dem Publikum seine Gemäldesammlung, in der die verschiedenen italienischen Schulen vertreten sind, darunter Meister wie Correggio, Seb. del Piombo, P. A. Barbieri (Guercinos Bruder), Gennari Magnasco u. a. m. *A. C.*

MÜNCHEN

Freilegung der Dürerschen Grablegung von 1500 in der Alten Pinakothek.

Prof. Kinkelin, Restaurator der Alten Pinakothek legte Dürers Grablegung von 1500 frei, wobei die um 1600 zugedeckten Stifterfiguren wieder zutage kamen. Es sind links drei männliche, rechts drei weibliche Figuren aufgetaucht. Näheres folgt.

PIACENZA

Der Graf Oddi hat der Stadt Piacenza seine äußerst wertvolle Galerie moderner italienischer Meister geschenkt, die eine der allerbesten dieser Art in Italien ist. *A. C.*

ULM

Das Museum der Stadt Ulm erwarb neuerdings aus der Gegend von Ulm ein schönes Vesperbild aus gebranntem roten Ton aus der Zeit um 1420, verwandt dem in „Baum, Gotische Bildwerke“, Abbildung 84, dargestellten Vesperbild der Sammlung Fuld in Frankfurt, ferner eine stehende Muttergottes des späten 15. Jahrhunderts aus Mengen, endlich einen reichgeschmückten Ulmer Meßkelch mit Ulmer Beschau um 1700.
r.

Ausstellungen

DIE LAGE DER KUNST IN UNGARN

Der diesjährige Kunstwinter Budapests leidet an einer unheilvollen stilistischen und finanziellen Flauheit. Es fehlen noch mehr wie voriges Jahr die Beispiele erster Hand, an denen die Gestaltungsprobleme wahrhaft neuer Kunst zu erkennen wären. Eine beabsichtigte Sturmausstellung hätte, zum Teil wenigstens, so manch Versäumtes nachholen können. Doch sie unterblieb. Was im Lande selbst gemalt und modelliert wird, bleibt zumeist im allzu provinzial Naturgenügsamen haften. Beängstigend ist der Kult, den eine pseudorenaissance-mäßige Verbrämung des Naturalistischen gröbster Stoff-

lichkeit findet. Szönyi, in dieser Beziehung schon als Anreger bedenklich, zieht eine ganze Schar vollends fragwürdiger Epigonen nach sich. Abseits von diesem Pathos der monumental gewollten, aber wulstig danebengeratenen Großaktkompositionen, abseits der so beliebten rhapsodischen Effektmalerei in Helldunkel steht Egry, vollkommen vereinzelt in der zart-tiefen Vergeistigung des farbig entflammten Lichtes. Sucht man weiter nach wahrhaftiger Verinnerlichung, so stößt man auf eine Tote, auf die leider allzu früh verstorbene Anna Czillich. Oder man muß sich mit anderen Erinnerungen des vorigen Jahres begnügen, mit der Ausstellung Czóbel z.B. Als vorläufig noch frommer Wunsch ist die Ausstellung von Werken eines leidenschaftlichen expressiven Temperaments vorgesehen: Nemes-Lampérth. Selbst diese Ausstellung jedoch wird, sofern sie überhaupt zustande kommt, einen leider toten Maler ehren. Die zahlenmäßig und qualitativ sehr bedeutende Diaspora moderner ungarischer Künstler zeigt immer noch wenig Neigung, sich der Heimat anzuvertrauen. Berény, Tihanyi, Kernstock, Medgyes, Csáky, Moholy-Nagy, Ferenczy, Péri, Bernáth, Kassák, Bortnyik, Huszár, Pór usw. leben und wirken in Deutschland, Frankreich, Holland, Tschechoslowakei, Rumänien. Kádár und Scheiber leben zu Hause, stellen aber in Berlin aus. Kein Wunder. Abgesehen von der wirtschaftlichen Ohnmacht des zerstückelten Landes und dem immer noch fühlbaren reaktionären Druck der politischen Verhältnisse, ist es kaum zu glauben, was an Indolenz und Verständnislosigkeit neuen Strömungen gegenüber sich in der Budapester Presse und im dortigen Kunsthandel breit macht. Helikon, Alkotás, Belvedere, Galerien, die übrigens auch sehr vorsichtig versuchten, dem Ausstellungswesen einen neuen Kurs zu geben, gingen der Reihe nach ein. Blieben das Ernst-Museum und Nemzeti-Szalón (Nationaler Salon), wahre Heim- und Brutstätten arrivierter Routiniers und solcher, die es werden wollen. Von Paris her kommen Anhänger nicht der früheren, sondern nur der gegenwärtigen Derain, Picasso usw. Also wird der Neuklassizismus aufgepfropft, doch ohne die revolutionären Anstrengungen, die dieser kleinbürgerlichen Selbstbescheidung vorangingen und sie als psychologische Ruhe- und Sammelpause begreiflich machen. Schon triumphieren in der Kritik etliche, als Ästheten überlegener Geistigkeit kaschierte Bildungsphilister à la Ignotus, die bei Cézanne und Gauguin angelangt, eine chinesische Mauer um sich erbaut haben und nun selbstzufrieden rufen: „Seht, wir haben es immer schon gesagt, der Umweg vom Picasso der blauen Periode über Kubismus zum Picasso der neuen, klassisch-organischen Naturfülle wäre zu ersparen gewesen." Eitel Freude bei unfähigen Köpfen und Nerven. Scheint sich doch ein wahres Versöhnungsfest zwischen rechts und links zu bieten! Eine ungarische Zeitschrift existiert, die in diesen lauen Frieden heimatlicher Froschperspektiven kräftig hineinfahren könnte. Es ist das MA (Heute) von Ludwig Kassák und erscheint in — Wien. Diese Zeitschrift ist nämlich in Ungarn verboten. Vor kurzem machte sich ein Versuch bemerkbar, in Budapest etwas Ähnliches anzufangen. Mit dem bezeichnenden Namen Csak azért is (Trotz alledem). Es bleibt jedoch abzuwarten, ob sie von der gleichen zähen Energie beseelt ist, wie MA durch Kassáks imponierendes Führertum. Eine andere, hier einmal schon erwähnte Zeitschrift (Ars Una) ging jedenfalls ein. Trotzdem sie nur sehr mäßige Ansätze zum Modernen zeigte. Übrigens: Vielleicht liegt die Ursache des Mißerfolges gerade in dieser allzu großen Vorsicht, die naturgemäß mit Lauheit verbunden war. Eine Ursache steht unter allen Umständen fest. Die Zeitschrift war zu stark mit speziell kunsthistorischem Material belastet. Ungarn verfügt nicht über solch eine große Gemeinde kunstwissenschaftlicher Fachleute wie Deutschland z.B., die eine von Spezialforschungsfragen derart durchsetzte Zeitschrift erhalten könnte. Und das Publikum wünscht mehr lebende Anregung als museale Belehrung. Nun steht die künstlerisch so begabte ungarische Kultur ohne jede Zeitschrift da, die, nicht kämpferisch exklusiv, den geistigen Stoffwechsel nach allen Richtungen moderner Kunst hin vermitteln und klären könnte. Ein sehr bedauerlicher Zustand, der dringende Abhilfe heischt.

Ernst Kállai.

CHEMNITZ

Im Kunstsalon Gerstenberger zeigt der einheimische Maler Gustav Schaffer eine größere Kollektion von Gemälden und Zeichnungen aus den beiden letzten Jahren. In der vorangegangenen Ausstellung vor zweiundeinhalb Jahren sah es aus, als habe Schaffer die letzten Möglichkeiten seines linear gebundenen Stils gefunden und den Spielraum seiner Mittel gefährlich verengt. Die gemalten Landschaften des Riesengebirges, im vergangenen Herbst entstanden, geben eine Erweiterung nach der malerischen Seite hin zu erkennen. Die Bildfläche ist lockerer im zeichnerischen Zusammenhang geworden, die Farben klingen in ihrer

ursprünglichen Schönheit und Bedeutung. Nur in den gemalten Bildnissen zeigt sich unvermindert Schaffers Fanatismus für das Genaue, Überdeutliche, der quälend wirkt. Mitunter entspricht das Modell dieser eigentümlichen Neigung, dann entstehen bedeutende Charakteristiken von psychologischer Eindringlichkeit, aber geringem malerischen Reiz. Die gezeichneten Bildnisse enthalten ein merkwürdiges Zusammensein von Primitive und Raffinement. Das Physiognomische tritt nicht immer klar zutage, es zerfällt in gutgetroffene Details. Ausgezeichnet sind die ganz spontan gezeichneten Selbstbildnisse.

Von dem Bildhauer Fritz Huf sind eine Anzahl Bronzen und Terrakotten ausgestellt, die nichts Neues zu dem Artikel in Heft 11 des vorigen Jahres zu sagen geben. Die Beziehungen Hufs zu Haller und di Fiori sind augenfällig.

In der Kunsthütte befindet sich eine Gedächtnisausstellung des verstorbenen Emanuel Hegenbarth, Gemälde von gleichmäßig dürftigem Niveau, worin Restbestände aus der Schule Zügels ohne bedeutende künstlerische Energie liquidiert werden. Die Plastiken von Otto Rost lassen nicht mehr als eine geschickte, sorgfältig geschulte Hand erkennen. *M. R. M.*

HAMBURG

Der Kunstverein hat den beiden markantesten Persönlichkeiten, die seit 1900 die ursprüngliche Worpsweder Künstlerkolonie erweitert und zeitgemäß weiterentwickelt haben, Paula Becker-Modersohn und Bernhard Hoetger, eine gemeinsame Ausstellung bereitet.

Die Auswahl aus dem Werke der Künstlerin, nicht systematisch und ohne Vollständigkeit, läßt dennoch wiederum bewußt werden, wie sehr ihre kurzen Schaffensjahre von Zukünftigem erfüllt waren und wie sicher ihr intuitives Schauen uns den Weg gewiesen hat.

Bernhard Hoetger, der als erster die Bedeutung dieser Frau erkannt und ihr Selbstvertrauen gestärkt hat, ist folgerichtig angereiht. Denn er hat nicht nur am konsequentesten die niedersächsische Tradition Worpswedes fortgeführt, er faßt auch in doppeltem Sinn die Entwicklung zusammen: Einmal in seiner Vielseitigkeit als Architekt, Bildhauer, Maler und Kunstgewerbler, dann aber in einer seherischen Aufgeschlossenheit für die Zeitströmungen die Probleme zusammenziehend und einer Synthese zustrebend. Das empfindet man am überraschendsten vor der Folge von Gemälden, die eine Übersicht gewährt über sein malerisches Schaffen, das offenbar früher neben den plastischen Arbeiten herging, in letzter Zeit jedoch stärker in den Vordergrund getreten zu sein scheint. Zum Unterschied von den jungen Künstlern der zweiten Generation des Expressionismus, die jeweils die Probleme des einen oder andern Bahnbrechers einem weiteren Kreis mundgerecht machen, umfaßt dieser jetzt Fünfzigjährige im wesentlichen den Aufgabenkreis der älteren Generation, in der er als Plastiker selbst in der vordersten Linie gestanden. Vielleicht fehlt es ihm als Maler an technischer Routine, die eine Ausgeglichenheit jedes Bildes gewährleistet, aber keinesfalls kann von einer Transponierung plastischer Probleme die Rede sein. Er gestaltet aus der Farbe und strebt eine innere Leuchtkraft an, die einen hohen Begriff von seiner geistigen Einstellung gibt. Eine Auseinandersetzung mit dem Maler Bernhard Hoetger kann von keinem umgangen werden, der es ernst nimmt mit der Wertung zeitgenössischen Schaffens.

M—W.

HANNOVER

Zum 75. Geburtstage von Christian Rohlfs hat die Kestner-Gesellschaft eine nicht gerade umfangreiche, aber sehr fein ausgewählte Schau von Aquarellen des Meisters zusammengestellt. Die Arbeiten stammen zum größten Teil aus dem öffentlichen (Prov. Museum) und privaten Besitze Hannovers, die übrigen sind noch in der Hand des Künstlers; unter ihnen befinden sich auch ein paar Blätter aus den letzten Jahren, aus deren kräftigen und warmen Farben tiefstes und abgeklärtestes Erleben spricht. Es ist vor allem eine Gebirgslandschaft, die in ihren braunen und warmgelben Tönen, formal und seelisch monumental wirkt. Daneben sehr delikate weite Landschaften, fast nur angedeutet, in braun und einige zarte Stilleben. Ein später Kopf in saftigen Farben, mit energischen herben Strichen, ist fast erschreckend.

Lyonel Feiningers, vielleicht kultiviertere, aber nicht so starke Kunst, rundet die Rohlfsschau zu einer Ausstellung. Neben frühen Dingen, eine ganze Reihe von Blättern, auf die P. Klee sehr stark gewirkt hat. Manchmal glaubt man tatsächlich einen Augenblick lang, vor einem gerade nicht sehr starken Klee zu stehen. Die Arbeiten der letzten Zeit erscheinen alle etwas dünn, manche sogar belanglos. Einen dauernden Eindruck hinterläßt eigentlich nur der visionär gesehene „Dampfer Odin“.

Ferd. Stuttmann.

OLDENBURG

Zur Zeit findet in den Räumen des Landesmuseums, veranstaltet von der Vereinigung für junge Kunst, eine schöne und bemerkenswerte Ausstellung indonesischer Textilien statt, die sowohl der Schönheit der Stoffe nach wie wegen der Seltenheit einer solchen Kollektion sehr zu begrüßen ist. Die dreihundert Stoffe, die gezeigt werden, sind von der Kunsthandlung Komter in Amsterdam bereitwilligst zur Verfügung gestellt worden.

Besonders reichhaltig vertreten sind die Batiks, und zwar solche aus den Vorstenlanden, dem Hauptsitz der alten aristokratischen Batikkultur. Alle Trachtspezimen konnten dabei zur Anschauung gebracht werden: die großen und seltenen Fürstenkleider Dodots, die offenen und geschlossenen Hüftröcke, sowie Brust- und Kopftücher und Shals. Reich im Ornament, sowohl geometrischer wie floraler und figürlicher Art, farbig voll fein abgetönter Harmonie, besonders mit Blau, Schwarz und dem Sogabraun, und in wundervoller Einheit von Muster und Fläche vermitteln diese Tücher einen köstlichen Eindruck.

Neben Batiks sind es besonders die Ikadtücher aus Sumba, die mit ihrer urtümlichen Wucht, funkelnden Farbpracht und ihrem seltsamen Dekor von Tieren und Totenköpfen das allgemeine Interesse fesseln. Außerdem aber sieht man auch noch andere Arten indonesischer Textilkunst wie die Streifengewebe der Timor- und Ambonschen Inselgruppe, Goldbrokate aus Sumatra, Purpurstoffe der Atjeher und goldbelegte Balistoffe.

Ein schön gedruckter und reich illustrierter Führer mit Text von Karl With, der auch die Ausstellung mit einem Vortrag und einer Führung eröffnete, liefert dem Besucher alle auf Technik, Muster und deren Bedeutung bezüglichen Angaben. Die Ausstellung wird auch in anderen Städten noch gezeigt werden.

Außer diesen Tüchern waren aber auch einige hervorragende asiatische Skulpturen aus der Sammlung Venzky-Oldenburg zu sehen, darunter zwei chinesische Buddhaköpfe aus der Sui- und T'angzeit, eine besonders edle und nervös modellierte Grabbeigabefigur, einen Reiter zu Pferde darstellend, des weiteren zwei Khmèreköpfe aus der Zeit des 9.—10. Jahrhundert, ein bestrickender javanischer Torso eines Bodhisattva aus dem 9. Jahrhundert, dem Kreis der Plaosan-Figuren nahestehend, und eine balinesische Steinfigur voll tropischer Bewegtheit. Auf diese Sammlung wird noch zurückzukommen sein. *h.*

ULM

Die Ausstellung „Das Ulmer Stadtbild 1493—1850", die in den Räumen des Schwörhauses vom 21. Dezember 1924 bis 15. Februar 1925 stattfindet, umfaßt über 300 Gemälde, Zeichnungen und graphische Blätter. Zur Einführung dient ein mit 20 Abbildungen der wertvollsten Stücke geschmückter, im Verlag des Museums erschienener Katalog, der von Abhandlungen über das Ulmer Stadtbild und zur Ulmer Baugeschichte von Julius Baum, Max Schefold, Christoph Klaiber und Adolf Häberle eingeleitet wird. *r.*

Neue Bücher

DEUTSCHE PLASTIK DES MITTELALTERS

Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. Kurt Wolff Verlag. München 1924. M. 40.—.

Ders., Mittelalterliche Plastik Würzburgs. 2. verbesserte Auflage. Verlag Curt Kabitsch. Leipzig 1924. Geh. M. 12.—.

Franz Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. (Artes Austriae Bd. 1.) Krystall-Verlag. Wien 1923.

Ders., Mittelalterliche Bildwerke. 1200 bis 1440. Sonderheft 16/17 des „Belvedere", IV (1923), als Katalog der Ausstellung frühgotischer Plastik im Palais Esterhazy, Wien.

Franz Wolter und Willi Burger, Die mittelalterliche Holzplastik in Deutschland. Vergleichende Darstellung ihrer Entwicklung. Holbein-Verlag München 1924. M. 12.—.

Mit der Serie von großen Abbildungsbänden zur deutschen Plastik, als deren erster der von Pinder über das 15. Jahrhundert erschien, hat sich der Verlag Kurt Wolff auch auf diesem Kunstgebiet ein würdiges Denkmal gesetzt. Abgesehen davon, daß die Qualität der Lichtdrucktafeln, von denen jeder Band über 100 enthält, nicht zu übertreffen ist, gelang es auch, für die schwierigste Aufgabe bei dieser Art von Publikationen, für die Auswahl des Materials, die Autoren zu gewinnen, denen man den nötigen Überblick über das Stoffgebiet zutrauen darf. Pinder wird auch das 14. Jahrhundert bearbeiten. Panofskys Arbeit über das 11. bis 13. Jahrhundert ist bereits (in 2 Bänden) erschienen, Feulners über das 16. Jahrhundert und Sauerlands über die Barockplastik stehen noch

aus. Das 19. und 20. Jahrhundert übernahm C. G. Heise.

Pinders Auswahl im 1. Bd. ist konzentrierteste Aufweisung der Angelpunkte der deutschen Bildhauerkunst des 15. Jahrhunderts. Seine Schüler werden am besten wissen, daß kein anderer sie heute so zwingend getroffen hätte. Darum ist es um so schmerzlicher, im Text oft ein gewisses Brillieren in Ausdruck und Idee zu finden, das nicht immer der göttliche Funke scheint, der in Pinders mündlichem Vortrag immer aufs neue unwiderstehlich zündet und zum Erleben fortreißt. Ein Zwang des sich Äußernmüssens schwebt über diesem Text, der in einer Zeit innerer und äußerer Hemmungen geschrieben wurde.

Als Ergänzung zur technisch oft schlecht illustrierten Geschichte der deutschen Plastik im Handbuch, deren erster Teil nun vorliegt, sind die Abbildungen des Wolff-Bandes von besonderem Wert. Es ist im übrigen kaum darauf hinzuweisen, daß mit dieser „Geschichte der deutschen Plastik" das Werk über dieses Gebiet vorliegt, in der Vollkommenheit, die bei der rapiden Bewegung der Forschung gerade in dieser Richtung überhaupt zu erreichen war. Handbuch im tiefsten Sinn des Wortes: es weist dem Suchenden die Zugänge bis zu den entlegensten Gäßchen der Spezialforschung und unterläßt bei aller persönlichen und darum manchmal angreifbaren Stellungnahme des Verfassers nie den Hinweis auf die Problematik der Fragen. Ein überaus scharfer historischer, mit psychischer Feinnervigkeit gepaarter Sinn überschaut das Ganze und legt die Schlagadern des Geschehens bloß. Fundament solcher Organisierung und Systematik, ein Grundpfeiler der Plastikforschung überhaupt, ist Pinders „Mittelalterliche Plastik Würzburgs". Dieses Werk, von allen jüngeren Forschern auf dem Felde der deutschen Plastik benutzt, von vielen verleugnet, ist erst jetzt in zweiter Auflage herausgekommen. Mit wenigen Hinweisen auf neue Forschungen zum Thema läßt es der Verfasser bewenden. Einem Buche von solch natürlicher Organik gegenüber ist sein Entschluß verständlich: „Ich vermag das Buch nicht näher anzurühren, ich müßte es ganz umschreiben oder gar nicht. Für das Letztere glaubte ich mich entscheiden zu dürfen." Das Kapitel über die Madonnen des frühen 15. fiel „sachlicher Irrtümer" wegen weg. Pinder selbst hat inzwischen zur Erkenntnis der Entwicklung dieses Zeitabschnittes wesentliche Beiträge geliefert.

Die Erforschung der „Kunst um 1400" ist allenthalben ein aktuelles Thema. Sie sollte es zunächst vor allem im Hinblick auf die Bereitstellung des Materials sein und vorerst allzu weitgehende Schlüsse aus spärlichen Urkunden und den wenigen fest datierbaren Stücken vermeiden. Dieser Gefahr ist Franz Kieslinger in seinem Werk nicht ganz entgangen, besonders bei der Schaffung seiner sog. „Herzogswerkstatt", als deren Sitz er Wien annimmt und deren Hauptstücke für ihn die Pietà aus Baden bei Wien (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), die Krumauer „schöne Madonna" (Wien, Hofmuseum) und eine ähnliche, in Wiener Privatbesitz, sind. Letztere in die Literatur eingeführt zu haben, sei übrigens schon hier als Verdienst Kieslingers gebucht. Ihre Herkunft liegt nicht fest, vermutlich stammt sie aus „Südostbayern". Nun, die Krumauer ist aus Krumau in Südböhmen. Bleibt für die Wiener Umgebung die Badener Pietà und für Wien selbst eine dem Kreis der schönen Madonnen fraglos angehörige, sehr feine Heilige Martha im Kunsthistorischen Museum, die „bisher für französisch galt", deren Herkunft also offenbar auch nicht festliegt. Der Hinweis auf eine hochstehende Werkstatt für Glasmalerei am österreichischen Herzogshofe ist für die Annahme einer parallelen Bildhauerwerkstatt ebenfalls nicht stichhaltig. Anders würde das Bild, wenn man Beweise dafür fände, daß die südböhmische Malerei der Zeit, vor allem die des sog. Meisters von Wittingau, aus Wien stammt. Aber nach Böhmen zielt auch die Erwähnung eines Steinmetzen Krumauer an St. Stephan in Wien (1429) (von K. in den „Regesten" angeführt) eher als nach Wien. Doch für Böhmen ist damit auch nichts bewiesen, wenngleich gerade hier das bisher bekannt gewordene Material (wozu auch im weiteren Sinne das schlesische gehört) umfangreicher ist als das Wiener. Vielmehr ist aus alledem wieder nur zu schließen, daß die Frage der schönen Kalksteinwerke um 1400 noch reichlich ungeklärt ist. Bedeutsam für sie ist aber ohne Zweifel der auch von Kieslinger nachdrücklich betonte Hinweis auf Salzburg; wichtig in diesem Zusammenhang ferner die kürzlich von Ernst im „Belvedere" publizierte frühe Kalksteinsitzmadonna in Klosterneuburg. Die herrlichen Stücke aus Großlobming[1] nimmt K. versuchsweise für Hans von Judenburg in Anspruch. Aber auch hier sind allein die urkundlichen Erwähnungen des oder der Meister Hans so wenig untereinander verkittet, daß

[1] K. bildet nur die Frankfurter Maria ab. Ein Johannes, ein Bischof und ein knieender Diakon gleicher Herkunft ungenügend abgebildet in Heft 2 der kleinen Führer durch das Kunsthistorische Museum, von E. Kris. Schroll & Co, Wien 1925.

die Verquickung mit einem Werk doppelt gewagt scheint und auch K. zugibt, daß „eine einzige Urkunde allerdings dieses Gebäude stützen oder sprengen kann". Dies zur Problematik des Buches. Seine positiven Werte sind bei weitem größer. Es wird hier nicht nur viel gutes und bisher unbekanntes Material, davon vieles aus Privatbesitz, beigebracht; die Arbeit stellt auch den mutigen Versuch dar, die Geschichte der gotischen Plastik Österreichs bis ca. 1440 in großen Zügen zu umreißen. Eine Fortsetzung bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts wird vom Verfasser versprochen, der heute offenbar zu den rührigsten Arbeitern in Wien auf dem Gebiet der mittelalterlichen Plastik gehört. Die sehr verdienstvolle Plastik-Ausstellung, die vor etwa Jahresfrist bei der Kunsthandels-A.-G. im Palais Esterhazy in Wien stattfand[1], war auch sein Werk. Der oben angezeigte Katalog dieser Ausstellung enthält weiteres Material zum Thema der österreichischen Plastik, wenn die Ausstellung auch nicht nur auf diese eingestellt war. — Dem Verlag der Kieslingerschen Arbeiten, die erst im „Belvedere" abgedruckt wurden, ist leider nachzusagen, daß er sich mit einer miserablen Ausstattung bloßstellte. Das Papier ist schlecht und die Tafeln sind zum großen Teil bis zur Unbrauchbarkeit verschmiert.

Erheblich besser sind die Wolter-Burgerschen, aber auf der Höhe heutiger autotypischer Bildwiedergabe stehen sie keineswegs. Das gilt vor allem für die nicht wenigen, aus dem „Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München" (Bd. IV, 1919) herübergenommenen Klischees. Unter den Abbildungen findet sich dennoch manch interessantes, hier erstmalig veröffentlichtes Stück aus Privatbesitz, vor allem wohl dem des erfolgreichen und begeisterten Plastikfreundes und -sammlers Franz Wolter. Aber leider ist damit das Verdienst dieser Veröffentlichung restlos erschöpft. Der Text des Malers Wolter ist stilistisch und sachlich jenseit aller Kritik. Er kennt eine Madonna von „Michael Pacher, Tirol um 1530", einen Meister von Osnabrück im Kölner Schnütgenmuseum „um 1430" und als „Finale" der Gotik „um 1520" „eine Perle des Kaiser-Friedrich-Museums", nämlich die — Dangolsheimer Madonna. (Dies zur Rechtfertigung.) Das Verdienst Wolters in Einzelpunkten der Forschung über Plastik, vor allem um Jakob Kaschauer, bleibt demgegenüber ungeschmälert bestehen. Aber „vergleichende Darstellung ihrer Entwicklung"... Der Literat Burger tummelt geschickter die widerspenstige Feder, aber erst recht in Triften, die ihm „böhmische" sind. *Wiese.*

[1] Cic. XVI (1924), S. 189, von Poglayen-Neuwall besprochen. Dort auch vom Klischee der schönen Madonna aus Wiener Privatbesitz ein besserer Abdruck als der in dem Werk von Kieslinger.

Der Sieg der Farbe. Die entscheidende Zeit unserer Malerei in 40 farbigen Lichtdrucken. Herausgegeben von Adolf Behne. — Photographische Gesellschaft Charlottenburg.

Der Titel dieser Veröffentlichung trifft in zweifachem Sinne Wesentliches. Überblickt man die stilhistorische Reihe der bereits vorliegenden Farbenlichtdrucke von Corot und Courbet über Leibl, Manet, Cézanne und Signac bis Kandinsky und Mondrian, so erschließt sich ein ungemein anschauliches und anregendes Bild der allmählichen Entfesselung der Farbe. Von braunen und grauen Ateliertönen, schweren Lokalfarben über atmosphärisch verhüllte Freilichtspaltungen und Reflexe des Pigments bis zur unvermittelten Farbe in höchster Steigerung und Expansivität, die als seelisch und konstruktiv ausschließlicher Bildfaktor erscheint. Tatsächlich ein Sieg der Farbe, der in dieser Auswahl entscheidender Entfaltungsstufen als prachtvolles Crescendo zum Gipfel führt. Und ein Sieg der Farbe auch im reproduktionstechnischen Sinn. Denn es ist erstaunlich, wie diese Farbenlichtdrucke selbst den verschlungensten und verborgesten Wegen des Pigments auf den Originalwerken zu folgen vermögen. Man weiß nicht, welche Leistung man höher einschätzen soll, das Auseinanderhalten der unendlich feingestuften Brechungen des Grüns z. B. auf der Reproduktion nach Henri Rousseaus Zollstation, oder die reproduktionstechnische Beherrschung solch eines tausendstimmigen berauschenden Farbenorchesters wie die Träumerische Improvisation von Kandinsky. Natürlich beschränkt sich der Wert dieser Reproduktionen nicht allein auf die verblüffend genaue Annäherung an die Farbenskala des Originals. Nachdem die Auswahl der Blätter auch den Standpunkt berücksichtigt, tunlichst solche Bilder zu reproduzieren, deren Maße nur geringe Abweichungen von der Plattengröße der Reproduktionen (ca. 40×50 cm) aufweisen, war es möglich, auch den verzwicktesten technischen Einzelheiten der verschiedenen Malerhandschriften gerecht zu werden. Wahre Glanzleistungen im Vortäuschen der Faktur sind z. B. die Blätter nach Daubigny, Cézanne, Signac und Cross, van Gogh, Matisse, Franz Marc, August Macke, Schmidt-Rottluff, Picasso, Feininger und Rodschenko. Bei dem letzteren zumal wirkt die klare Unterscheidbarkeit von

stumpfen und glänzenden Schwarzflächen besondersfrappierend. Diese originalgetreue Wiedergabe von Kunstwerken hohen Ranges, die selbst in Museen, geschweige denn in Privatsammlungen nicht Allen erreichbar sind, die eine entscheidende Begegnung mit der Malerei unserer Zeit für sich herbeisehnen, bietet naturgemäß auch sehr gute Gelegenheit zum „Schmücke dein Heim". Doch obgleich hierfür sogar mit von Fall zu Fall besonders hergestellten Rahmen gesorgt wird, liegt der größte Wert solcher technisch einwandfreien farbigen Reproduktionen darin, handliche, in Mappen leicht aufzubewahrende Objekte des abwechslungsvollen Studiums und Genusses zu bieten. Eine sehr begrüßenswerte Konkurrenz der Flut von „Originalgraphik" mehr als zweifelhaften Wertes, die so zudringlich geworden ist und fehlgeratene Sammlertriebe zum billigen Kitsch verleitet. Der Verlag will das Unternehmen, dessen Anfänge noch in Aufnahmen aus der Zeit vor dem Kriege liegen, parallel mit der neuen Stilentwicklung weiter ausbauen. Es sozusagen durch dick und dünn aller Zeitströmungen moderner Malerei führen und ständig auf dem Laufenden erhalten. Entschieden ein Zeichen besonderen verlegerischen Mutes, berufen, bei der Überwindung der geistigen Trägheit, die im Publikum sich gegen das jeweilig Neue stemmt, kräftig mitzuwirken. *Ernst Kállai.*

Hans Fehr, Massenkunst des 16. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen. Verlag H. Stubenrauch. Berlin.

Nach dem Aufsatz von Paul Roth und dem Bande Schottenlohers über „Flugblatt und Zeitung" (1922) tritt Fehr mit dieser Arbeit hervor. Sie ist kulturgeschichtlich eingestellt, wie schon „Das Recht im Bilde" war, ein Band, den der Verfasser ein Jahr vorher erscheinen ließ. Unter dem vieldeutigen Titel steht ein zweiter, der angibt, um welchen Ausschnitt es sich handelt: es wird die Sammlung Wickiana veröffentlicht. Jene Sammlung von Flugblättern des 16. Jahrhundert — vorwiegend seiner zweiten Hälfte — legte der Chorherr Joh. Jakob Wick aus Zürich an, es auf etwa 900 Druckwerke seiner Zeit bringend, wovon bisher nur wenige veröffentlicht waren. Flugblätter, Sendbriefe über politische, kriegerische Ereignisse, religiöse Ermahnungen, Naturschauspiele, Wundergeburten, Sternweissagungen, Verspottungen. Fast immer Tendenzkunst, fast immer (kolorierte oder unkolorierte) Holzschnitte, Stiche nur als Ausnahme. Vorwiegend deutsches Material dieser europäischen, unregelmäßigen, dennoch die Zeitung vorbereitenden Massenreproduktion, an der auch Leute wie Luther teilhatten, der im Laufe weniger Tage manchmal mehrere solcher Sendschreiben ausgehen ließ. Fehr will nur einen Durchschnitt durch diese Produktion geben, indem er sie nach Sachen ordnet: Sternglaube, Hinrichtungen, Türkengreuel usw. Hierbei gibt der Text zusammenfassende Auskunft über das, was wir heute von diesen Inhalten wissen. Alles in lebendiger Form, dabei sachlich vorgetragen, für jeden Gebildeten berechnet, ohne Ballast, die Gesinnung des ausgehenden Mittelalters immer als Ganzes durchschimmern lassend, hier und da mit neuen Ausdeutungen. Den zweiten Teil des Buches nimmt die Einzelerklärung jedes abgebildeten Werkes ein und der Abdruck seiner Beischriften. Eine im guten Sinne leichte Arbeit, als Einführung in diesen kulturgeschichtlichen Bezirk mit Nutzen zu lesen. *Roh.*

E. L. Fischel, Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts. (Kompendien zur deutschen Kunst, Bd. 1.) Verlag der Wissenschaften O. C. Recht und Dr. Noether-München 1923.

Unter den Darstellungen von Teilgebieten unserer mittelalterlichen Plastik ist dieses Buch eine Glanzleistung kunstgeschichtlicher Darstellung. Eine Glanzleistung freilich mehr in der Analyse als in der Synthese! Das Gewebe des Ganzen ist nicht immer so durchsichtig wie die Schilderung des Einzelwerks, seines künstlerischen Wesens und der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung seines Formenaufbaues. Deren Darstellung gehört unter allem, was in Deutschland über gotische Plastik geschrieben ist, zum Lebendigsten und Anschaulichsten nächst den Arbeiten Voeges und Pinders ist sie von verführender Sprachkraft. Sichtlich hat sich die Verfasserin, die der Kautzsch-Schule entstammt, an der Art Pinders, das 14. Jahrhundert zu sehen, geschult. Das beeinträchtigt nicht den Rang dieser Leistung. Nach einem Buche wie der „Würzburger Plastik" muß es ja jedem Nachfolgenden schwer fallen, die Epoche mit anderen Augen zu sehen. Und doch hat die Verfasserin neue Werte entdeckt. Die ersten Jahrzehnte des Vierzehnten rücken am Mittelrhein qualitativ stärker in den Vordergrund als in Würzburg. Sie kommen in der Fischelschen Darstellung daher besser zur Geltung als bei Pinder. Diese „Mittelrheinische Plastik" wird neben der „Würzburger" Pinders lesen müssen, wer in dieses bedeutsame Jahrhundert eindringen will.

Solch hohe Einschätzung, die dem Buche, zumal es Erstlingsleistung und Dis-

sertation ist, notwendig gebührt, wird nicht gemindert durch sachliche Einwände, die man im einzelnen wird erheben dürfen. Die Datierungen der Denkmäler sind nicht immer überzeugend. Es ist m. E. undenkbar, daß der Altenberger Graf Solms, ein typisches Stück des Stils vom dritten Viertel des 13. Jahrhunderts, wenn auch kein gutes, erst um 1310 entstanden sei. Dagegen hängt die Madonna am Friedberger Lettner mit Wimpfen zusammen, ist kaum schon um 1260, sondern wohl frühestens um 1280 gemacht. Verkannt ist ferner — das sei kein Vorwurf, denn es ist begreiflich und mahnt nur allgemein zur Vorsicht —, daß der Stil des Eberbacher Eberhard von Stein schon 1320, gleichzeitig mit dem des Mainzer Aspelt da ist, denn der wohl von gleicher Hand geschaffene St. Goar in St. Goar ist nicht um 1340 erst entstanden, sondern schon 20 Jahre früher. 1320 wurden die Gebeine des Heiligen nach St. Goar überführt (vgl. Alex. Grebel: Gesch. d. Stadt St. Goar, 1848, S. 423), sicher wohl schon damals entstand das Ehrengrabmal. Mittelrheinischen Ursprungs ist wohl auch eine Madonnengruppe von einheitlichem Typus, die sich über fast ganz Süddeutschland ausbreitet und in der sich die Wandlungen des Stils im 14. Jahrhundert aufs interessanteste verfolgen lassen. L. Fischel sieht nicht, daß die ältesten Stücke der Gruppe schon in die erste Hälfte des Vierzehnten fallen. Sie datiert die Madonna des Türpfeilers am Nordquerschiff des Frankfurter Doms erst in spätere Jahrzehnte und hält sie mit der Würzburger Weinbergmadonna für fränkisch. F. Knapp hat schon ein Datum um 1330 vorgeschlagen, er erkannte enge Zusammenhänge mit dem Grabstein des Berthold von Henneberg (jetzt in München), Rauch hat die mittelrheinische Herkunft dieses Stils m. E. mit Recht hervorgehoben. Pinder hat sich für die zugehörige Karlstadter Salvatorstatue, die auch er früher für später hielt, neuerdings dieser Datierung angeschlossen. (Würzburger Plastik, 2. Aufl., S. VI.) Von diesem frühen Madonnentypus, den auch die mit der Frankfurter Statue fast identische von Fürstenfeldbruck vertritt, läßt sich nun die Weiterentwicklung über eine schlechte Statue an der Westfront der Friedberger Stadtkirche zu der des Oberweseler Südportals genau verfolgen, die mit 1390—95 nun doch wohl erheblich zu spät datiert ist. Aufs engste verwandt ist die bekannte des Augsburger Südportals, spätestens aus den 1360er Jahren, auch sie also wohl mittelrheinisch. Es gibt eine Fülle ähnlicher Stücke. Die um 1330 stehen in der Gesinnung den Grabsteinen des Wigel von Wanebach und des Matthias von Bucheck (deren enge Beziehung L. Fischel nicht genügend betont), recht nahe. Ist nicht vielleicht in dieser Gruppe von Werken nun auch eine Wurzel vom Stil des Halberstadter Hl. Grabes und der verwandten niederdeutschen Stücke zu sehen, die L. Fischel zur Herleitung nun wieder einer mittelrheinischen Denkmälergruppe um 1370 (Hochgrab des Gerlach von Nassau usw.) heranzieht? Ist nicht das mittelrheinische und jenes Gebiet um Halberstadt, Erfurt, Magdeburg, Havelberg (!) in dieser Zeit vielleicht nur eine Provinz, deren Stil sich einheitlich verändert, ohne daß wir — bei dem Mangel erhaltener Denkmäler — von hin und her gehenden „Einflüssen“ reden dürfen? Auch L. Fischel ist hier mit Recht sehr vorsichtig.

Die Beobachtung der Beziehungen Lich und Oberwesel (Chorgestühl- und Lettnerplastik) zu Rottweil (Prophetenmeister) hatte auch ich schon gemacht. L. Fischel verkennt aber meines Erachtens die Natur dieser Zusammenhänge. Hier liegt keine gemeinsame Straßburgische Wurzel zugrunde. Die Statuen der Katharinenkapelle sind doch wohl nur Zeitstilparallelen, auch sind sie später als die Oberweseler und Liches Sachen. Versucht man in Rottweil das Oeuvre des Prophetenmeisters gegen alles Übrige abzugrenzen, so bleiben sechs Figuren, und keinem anderen als dem Meister dieser Figuren wird man die acht Oberweseler als Frühwerke zuschreiben dürfen. Die Weilerer Madonna in Stuttgart (nicht die Rottweiler selbst), Teile des Augsburger Tympanons von 1343, eine Meraner Statue und drei Figuren in Nürnberg gehören ebenfalls hierher. Ich werde das an anderer Stelle ausführlicher darstellen. Herkunft des Stils? Sicher nicht Straßburg direkt! Manches ist kölnisch, manches, wie auch L. Fischel zu meinen scheint, doch mittelrheinisch. Straßburg — es kommen fast nur die Propheten des mittleren Westportals in Frage — ist durchaus fremd. Rottweil ist keineswegs so einheitlich, wie man bisher meint, nur für die Gruppe „Apostelmeister“ ist Straßburg-Freiburg von größerer Bedeutung. Das Andere ist von Norden, nicht von Westen gekommen.

Nur schwer läßt sich eine Betrachtung deutscher Kunst dieser Epoche auf Teilgebiete beschränken. Man muß das Ganze verarbeiten. Das „Mittelrheinische“ dehnt sich über die eigentlich mittelrheinischen Gebiete aus. Faßt man es so, so bestehen die Abtrennungen, die L. Fischel vom Fränkischen einerseits, vom Kölnischen andererseits vornimmt, zu Recht. Da liegen in der

Tat Grenzen, die nur hier und da überschritten werden. Man lese die vorzüglichen Formulierungen der Verfasserin auf S. 108ff. ihres Buches!

Wir brauchen Darstellungen solcher Art, die das Einzelne im Rahmen des Ganzen zu fixieren vermögen, seine Stelle auf der Achse der zeitlichen Entwicklung und seine Unterschiede gegen fremde Strömungen innerhalb derselben Entwicklung. Bücher, wie das vorliegende, sind vorbildlich, und es ist zu hoffen, daß sie nicht vereinzelt bleiben werden. *Beenken.*

Adolf Erman, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. Neu bearbeitet von Hermann Ranke. Mit 100 Abb. auf 42 Taf. und 276 Strichätzungen. Verlag I. B. C. Mohr. Tübingen 1923.

Eine vorzügliche, handlich übersichtliche und sachlich reiche Einführung in die Realien der ägyptischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die erste Auflage erschien 1886. Diese zweite Auflage stellt eine stark vermehrte und aufgefüllte Neubearbeitung durch den Heidelberger Gelehrten Ranke dar, der das in vielem veraltete Handbuch von Erman dem heutigen Stand der Forschung angepaßt hat. Vorweg werden Land, Volk und Geschichte in mustergültiger Knappheit behandelt; sodann die gotthafte Stellung des Königs und das Leben und Zeremoniell am Hofe. An die Darlegungen über die Staatsverfassung der älteren Zeit und im neuen Reich schließen sich die in den Einzelheiten reichen und lebendigen Darstellungen der materiellen Kultur, der Landwirtschaft, des Verkehrs, des Handwerks sowie eine Behandlung der Familienorganisation an. Zum großen Teil Momente, die besonders in den Reliefs der Mastabas eine anschauliche Illustration erfahren, und die ihrem gegenständlichen Inhalt nach durch solche systematischen Darlegungen an lebendigem Ausdruck gewinnen. Ebenso wichtig für die Betrachtung der Denkmäler sind auch die Ausführungen über die Tracht. Wieviel wäre uns beispielsweise genützt, wenn wir auch über China, Japan und Indien eine annähernd gleichwertige Darlegung, unterstützt durch so reiches Abbildungsmaterial, besäßen! Von besonderem Interesse sind dann naturgemäß die Abschnitte über Religion einschließlich des Kultes und der Mythen und über den Totenkult und die Ka-Vorstellung; hängt doch der größte Teil der ägyptischen Kunst inhaltlich mit Mythos und Totenkult zusammen. Übersichtliche Zusammenfassung erfährt dann sowohl das Gebiet der Wissenschaft wie der Literatur und der bildenden Kunst.

Das Buch ist reich mit Abbildungen (Bildtafeln und Nachzeichnungen) ausgestattet, und stellt so ein unentbehrliches Handbuch dar, sowohl was die Fülle der Realien im einzelnen als auch die zusammenfassend übersichtliche Darlegung des Ganzen und seiner Entwicklung betrifft. *Karl With.*

Richard Arwed Pfeifer, Der Geisteskranke und sein Werk. Eine Studie über schizophrene Kunst. Alfred Kröner, Verlag. Leipzig 1923.

Prinzhorn hat bekanntlich mit seiner umfangreichen Arbeit über die „Bildnerei der Geisteskranken" dies für die Grundprobleme der Psychologie und Kunst gleich wichtige Problem ins Rollen gebracht. Wissenschaftlich ist die Lage auf dem Gebiet zur Zeit so wie auf zahlreichen Gebieten der Kunstgeschichte: Wesentliche Probleme liegen zutage. Die Förderung ihrer Lösung hängt vom Umfang der anschließenden Einzeluntersuchungen, der Beibringung von Erfahrungs- und Tatsachenmaterial ab. Im Sinne einer solchen Untersuchung will auch die vorliegende Arbeit verstanden sein. Sie zeugt von eingehender Kenntnis des bisher publizierten Materials und versucht in wichtigen Punkten neue Ansichten zu vertreten. Pfeifer sieht die „echt schizophrene Kunst" als „Minderleistung" an, im Gegensatz zu anderen, die darin Offenbarungen von dem normalen Menschen und Künstler versagten Erkenntnissen erblicken möchten. Er glaubt auch nicht, daß die geistige Erkrankung primäre Ursache künstlerischer Leistung sein könne, vielmehr sei eine künstlerische Begabung von vornherein auch bei Kranken anzunehmen, die in gesunden Tagen eine solche nicht dokumentierten. Und schon vor der Erkrankung künstlerisch tätig gewesene Personen bewahren die Fähigkeit dieser Betätigung oft noch merkwürdig lange unberührt, während ihre übrige Persönlichkeit schon stark zerfällt. Pfeifer zieht einige lehrreiche neue Fälle von Kunstbetätigung schizophren Erkrankter in seine Betrachtung. Beachtenswert ist seine Auffassung vom Wesen des Dämonischen in der Kunst, das er als etwas von geistiger Krankheit durchaus abseits Stehendes ansieht. Er demonstriert dabei an einem (dilettierenden) Zeichner seines Bekanntenkreises. — Das Buch ist überaus anregend und für weitere Kreise solcher geeignet, die den Problemen der Kunstpsychologie Interesse entgegenbringen. Es ist darum desto bedenklicher, mit so oft mißverstandenen Begriffen, wie „expressionistisch" zu operieren, ohne sie

vorher von sich aus klarzustellen. Es ist dann irreführend, von dem Wort-Erzeugnis eines Kranken als von einem expressionistischen Gedicht zu sprechen. Und die „expressionistische Ethik“ scheint mir auch noch allzu ungeklärt, als daß man, ohne Gefahr zu laufen, mißverstanden zu werden, als ihre „Quintessenz“ den Satz hinstellen dürfte: „Jeder Mensch ist ein größerer Lump als er denkt, er gesteht sich das nur nicht ein, schiebt es ab in das Unterbewußtsein.“ *Wiese.*

Luthmer-Schmidt, Deutsche Möbel der Vergangenheit (Monographien des Kunstgewerbes, Bd. 7). 3. Auflage. (VIII. 190 S., 212 Abb.) Klinkhardt & Biermann Verlag. Leipzig 1924.

Ungleich wertvoller als das Buch von Leixner ist die Neuauflage des seit langem vergriffenen Luthmerschen Werkes. Robert Schmidt hat mit pietätvollem Verständnis die erweiterungsbedürftigen Teile, in der Hauptsache das Barock und Rokokomöbel, durchgearbeitet, ohne daß die ursprüngliche Form der Gesamtdarstellung beeinträchtigt wurde. Auch die frühen Perioden des deutschen Möbels haben, wenn auch weniger umfangreiche Ergänzungen erfahren, so daß das Ganze wohl als der beste und inhaltreichste Handweiser für den Freund und Sammler deutscher Möbel bezeichnet werden darf.

Die typographische und bildliche Ausstattung ist einwandfrei; besonders günstig wirkt das Verhältnis der Schriftstärke des Satzes zu den Abbildungsflächen. *Pelka.*

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Der Verlag „Nouvelle Revue Française“ in Paris brachte zwei Sammlungen unter dem Titel „Les sculptures français nouveaux, Les peintres français nouveaux“ auf den Markt. Die erstere enthält bis jetzt zwei Bände, und zwar:

Charles Despiau von Claude Roger-Marx.

Josef Bernard von Tristan Klingsor.

Die zweite Sammlung enthält reich illustrierte Bändchen über:

Henri Matisse, Charles Guérin, Luc. Albert Moreau, Jean Puy, Jean Marchand, Georges Rouault, Maurice Utrillo, Marie Laurencin, A. Dunoyer de Segonzac, A. Marquet, R. de la Fresnaye, Suzanne Valadon, André Derain, Pablo Picasso, Maurice Denis, Maurice Asselin.

* * *

Charakterbilder der neuen Kunst, herausgegeben von Paul Joseph Cremers.

Band 1. P. J. Cremers, Johannes Greferath.

Band 2. Adama v. Scheltema, Josef Weiß.

Band 3. Hans Franck, Eberhard Viegener.

Band 4. August Hoff, Jan Thorn-Prikker und die neue moderne Glasmalerei.

Band 5. Johannes Reichelt, Joseph Hegenbarth.

G. D. Baedecker-Verlag. Essen 1924.

* * *

Ernst Kühnel, Islamische Kleinkunst. Rich. Carl Schmidt & Co. Berlin 1924.

Gustav Pauli, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Propyläen-Verlag. Berlin 1925.

Corrado Ricci, Il Tempio Malatestiano, Volume di pagine 624 con 665 illustrazioni. Lire 500.—. Casa editrice d'arte. Bestetti e Tumminelli. Milano-Roma 1925.

Max Schefold, Das Ulmer Stadtbild 1493—1850. Mit 20 Abbildungen. Verlag des Museums der Stadt Ulm 1924. (Ulmer Schriften zur Kunstgeschichte Bd. 1.)

Karl Gröber, Sicilia. 1924. Mit 125 ganzseitigen Abbildungen nach Originalaufnahmen. Verlag Dr. Benno Filser. Augsburg.

Verschiedenes

GRECO-FUNDE

Der Professor an der Militärakademie für Infanterie von Toledo, Don Veraldo Garcia Rey, der bereits vor einigen Monaten die aufsehenerregende Entdeckung verschiedener unbekannter Arbeiten des Greco (darunter einer Skulptur) in der Kirche von Talavera la Vieja gemacht hatte, hat mittlerweile auf dem Wege der Quellenforschung festgestellt, daß sich in der kleinen Ortschaft Martin Mufioz de las Posadas (zwischen Segovia und Avila) ein Gemälde von Dominico Theotocopuli befinden müsse, und zwar handelt es sich um ein Bild, das der Meister seinerzeit dem Pfarrer von Santo Tomé in Madrid, Don Andrés Nufiez, zum Geschenk gemacht hatte, weil dieser ihm den Auftrag zu dem berühmten „Begräbnis des Grafen Orgaz“ verschafft hatte. Die Darstellung war, nach den Urkunden, die eines gekreuzigten Christus, zu dessen Füßen, in kniender Stellung, das Porträt des genannten Pfarrers zu finden ist. Bei Nachforschungen an Ort

und Stelle fand sich tatsächlich ein 1,65 zu 1,85 messendes, allerdings stark beschädigtes Gemälde vor, und es scheint sich zu bestätigen, daß es sich um die in Frage kommende Kreuzigung des Greco handelt. *A. D.*

EXPERTISEN

Der holländische Kunsthistoriker Dr. Baert de la Faille macht in der letzten Nummer des „Veilingsbode", Amsterdam, in einem ausführlichen Exposé den Vorschlag, dem Unfug des Expertisewesens dadurch vorzubauen, daß in den verschiedenen Kulturländern besondere Expertisengeschäftsstellen eingerichtet werden, deren Gutachten als die einzig gültigen für Händler und Sammler zu gelten haben. Mitglieder dieser Geschäftsstelle sollen allein Angehörige des betreffenden Landes sein, und zwar Spezialisten für Alte Gemäldekunst, Moderne Gemälde, Antiquitäten, Alte und moderne graphische Kunst usw. Jede Abteilung gibt für die ihr zur Begutachtung eingeschickten Gegenstände gegebenenfalls eine Echtheitsbescheinigung ab, die von allen Mitgliedern der betreffenden Abteilung gezeichnet und mit einer Photographie des Werks versehen sein muß. Jedes Land verfügt über genügend viele Fachleute, um die eigene einheimische Kunst beurteilen zu können. Allerdings können als Beurteiler durch die Abteilungen auch führende Ausländer hinzugezogen werden. Die Duplikate der Bescheinigungen sind in einem, in der Schweiz oder in Holland zu gründenden Zentralbureau zu sammeln. Dieses Bureau hätte als die zentrale Auskunftsstelle zu dienen. Die Unkosten sind durch (niedrige) Taxen für die Bescheinigungen zu decken. *H.*

Anm. der Schriftleitung: Derartige Vorschläge, um das Unwesen der Expertisen, das zumal in der Inflationszeit zum Teil groteske Tatsachen zutage gefördert hat, zu normalen Möglichkeiten zurückzuführen, sind auch früher schon gemacht worden. An ein „Völkerbunds"-Zentralbureau für Expertisen aber hatte bisher niemand gedacht — vielmehr wäre schon viel gewonnen, wenn den wilden Experten dadurch ihr zum Teil nicht sauberes Handwerk gelegt würde, daß jedes mit Spezialisten besetzte Museum verpflichtet wäre, in jedem Fall schriftlich bestimmte und auf die knappste Formel gebrachte Gutachten abzugeben, die das Museum als solches gegen eine mäßige Taxe ausstellt und registriert, so daß jederzeit auch eine Kontrolle durch Rückfrage möglich ist. Das Bedenkliche beim heutigen Expertentum besteht darin, daß oftmals die Interessen des Experten mit denen des Urteilerfragers konform gehen, bzw. daß nicht ganz unbestechliche Sachkenner durch das sogenannte Expertenhonorar oder andere Vorteile (Bereicherung der unterstellten Sammlung usw.) in ihrem objektiven Urteil beeinflußt werden. Jeder Schritt aber, der überhaupt der Gesundung im Expertisenwesen entgegenführt, ist an sich schon dankbar zu begrüßen.

ROM

Winckelmannsitzung im archäologischen Institut.

Am 8. Dezember fand im archäologischen Institut die erste Winckelmannsitzung nach dem Kriege unter starker Beteiligung statt. Von der deutschen Kolonie hatten sich die wissenschaftlich interessierten Kreise vollständig eingefunden. Auch der deutsche Botschafter beim Quirinal, sowie der österreichische Gesandte beim päpstlichen Stuhl, Ludwig v. Pastor, und der schweizer Gesandte Wagnière waren erschienen. Erfreulich war aber die Tatsache, daß auch die nichtdeutsche Wissenschaft es nicht verschmäht hatte, der Einladung zu dieser Feier Folge zu leisten. So waren von italienischen Gelehrten u. a. Paribeni, der Direktor des Thermenmuseums, Nogara, der Generaldirektor der vatikanischen Sammlungen, und Hermaninx, der Direktor der Corsinigalerie, erschienen. Die britische und amerikanische Schule, das holländische und ungarische Institut waren durch ihre Direktoren vertreten.

Der Vortrag wurde durch den ersten Sekretär des Instituts, Prof. Amelung, in italienischer Sprache gehalten. In seinen einleitenden Worten hatte er die schwierige Aufgabe zu lösen, vor den Vertretern der fremden Nationen die Geschichte des Instituts nach dem Krieg zu schildern.

Die wissenschaftlichen Ausführungen Amelungs behandelten eine griechische Kunstschule des V. Jahrhunderts: Er gruppierte um den sog. Omphalosapollo des Athener Nationalmuseums eine Anzahl Werke, deren gemeinsame Züge er nachwies. Der Abguß einer besonders wichtigen im römischen Thermenmuseum befindlichen Statue war von der Direktion dieses Museums zur Verfügung gestellt worden.

Wenn man diese Versammlung von Gelehrten der verschiedensten Länder Europas, die sich hier zum erstenmal nach dem Krieg in den Räumen des archäologischen Instituts zusammengefunden hatten, übersah, dann konnte man mit der Überzeugung von dannen gehen, daß jetzt wieder ein wissenschaftliches Zusammenarbeiten aller Nationen möglich geworden ist. *L. S.*

DER KUNSTMARKT

Bevorstehende Versteigerungen

BERLIN

Die bei Paul Cassirer für Ende Januar angesetzte Versteigerung moderner Gemälde und Handzeichnungen findet erst am 24. und 25. Februar statt.

LONDON

Am 23. Januar werden bei Christie moderne englische Gemälde und Zeichnungen zur Versteigerung kommen.

Sotheby wird am 23. Januar eine Sammlung chinesischen Porzellans versteigern, worunter eine schöne mit Blumen und Vögeln verzierte „famille verte" Flasche und eine Ming Gruppe, bestehend aus einem Schlachtwagen mit drei Figuren, gezogen von vier Pferden.

Christie wird am 27. Januar eine asiatische Sammlung versteigern, bestehend aus Schnitzereien in Jade und anderen Steinen, Kunstgegenständen in Metall, Manuskripten, Illuminationen und Teppichen.

Am 29. Januar findet bei Sotheby eine Versteigerung von Zeichnungen und Gemälden alter Meister statt (Zeichnungen von Tiepolo, Tizian, Metzu, Rubens, Boucher, Ostade, Teniers, Rembrandt, Cuyp, Chodowiecki, Natoir; Gemälde von Coello, Van der Helst, Vermeer, Teniers, J. Steen, Bassano, Louis Moreau, Rubens, De Wit, Reynolds). *Bo.*

MÜNCHEN

Die Galerie Otto Helbing Nachf. in München veranstaltet am 17. Februar eine Auktion von Münzen und Medaillen alt- und neufürstlicher Häuser, einer im vergangenen Jahrhundert abgeschlossenen Sammlung. Es liegt ein sorgfältig gearbeiteter und reich illustrierter Katalog vor.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

BERLIN

Aus den Ausstellungen der Galerie Flechtheim erwarben das Kunstmuseum in Düsseldorf und die Kunsthalle in Karlsruhe die Max Reinhardt-Karyatiden von de Fiori, die Ruhmeshalle in Barmen Hofers „Tischgesellschaft", während desselben Künstlers „Mädchen am Fenster" in den Besitz der Kunsthalle in Karlsruhe überging.

Aus der Rudolf Levy-Ausstellung erwarben das Kunstmuseum in Düsseldorf das „Stilleben mit Weintrauben" und die Kunsthalle in Hamburg „Die Bucht von Sanary".

* * *

Am 24. Januar wird eine Ausstellung von neuen Arbeiten von Maurice Utrillo eröffnet, als Vorbereitung für eine große Ausstellung, die Werke aus allen Schaffenszeiten des Künstlers bringt und die gemeinschaftlich mit Paul Cassirer im Frühjahr in der Victoriastraße stattfinden wird.

KOPENHAGEN

Die Sammlung Tetzen-Lund in Kopenhagen über die A. Gold 1921 im Cicerone berichtete, wird vom Besitzer durch Verkauf aufgelöst. Beste Arbeiten von Derain, Matisse, Picasso und H. Rousseau sind in dieser Privatgalerie vertreten. Man darf gespannt sein, ob einzelne wesentliche Stücke den Weg in deutsche Sammlungen finden werden. *W.G.*

MÜNCHEN

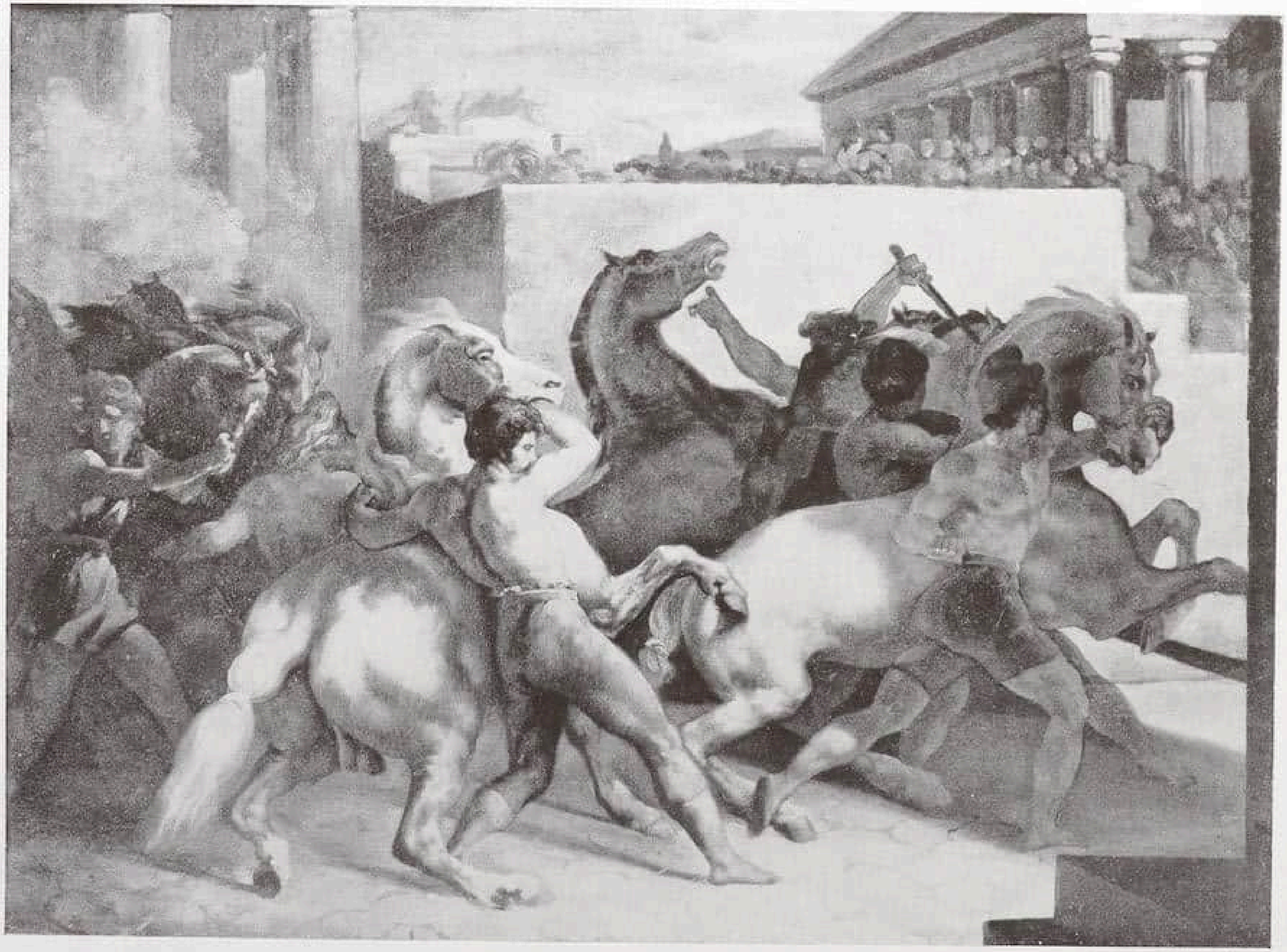
Die Galerie Thannhauser eröffnete soeben im graphischen Kabinett eine Ausstellung von etwa 25 meist neuen Handzeichnungen von Adolf Jutz.

Die Galerie Caspari zeigt eine Ausstellung neuer Arbeiten von Maria Caspar-Filser.

Das Graphische Kabinett gegenüber der Neuen Pinakothek eröffnete eine Ausstellung der Handzeichnungen aus dem Nachlaß von Konr. Westermayr (1883 bis 1917). Bericht folgt.

VERSTEIGERUNGS-KALENDER

Der Versteigerungskalender befindet sich von Heft 2 ab bis auf weiteres auf der letzten Seite des vorderen illustrierten Anzeigenteiles.



Géricault. Pferdebändiger in Rom

Géricault

Von H. MARTINIE / Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

EINE sehr schöne Ausstellung der Werke von Theodor Géricault (Galerie J. Charpentier) feierte im vergangenen Frühjahr das Andenken des Künstlers, der vor hundert Jahren, am 26. Januar 1824, plötzlich starb. Eindrucksvoller als je stellt sich uns Géricault in der Reihe der großen Künstler des 19. Jahrhunderts dar: Ein junger kraftvoller Mensch, elegant und reich, passioniert für Pferde und Malerei, erstaunlich für die Kunst begabt. Sein Schicksal vollendete sich vorzeitig und schmerzvoll infolge eines Unfalles, der ihm beim kühnen, unvorsichtigen Ritt zustieß. Sicherlich genügen die Werke, die er hinterließ, trotz ihrer verhältnismäßig beschränkten Anzahl, um ihm dauernden Ruhm bei der Nachwelt zu sichern; aber man denkt traurig daran, was er hätte schaffen können, und verwünscht diesen Unfall, der die Ursache seines langsamen und qualvollen Endes wurde.

Mit gleichem Temperament gab er sich der Kunst und jeder Tätigkeit hin, stets stellte er absolute Forderungen. So war er unzufrieden mit seinem ersten Erfolg im „Salon", trotzdem seine beiden Einsendungen Beifall gefunden hatten. Viele hätten sich mit diesem aussichtsvollen Beginn ihrer Künstlerlaufbahn gern begnügt, aber einem so herrischen Anfänger schien er zu kleinlich. So verzichtete er und trat in den Heeresdienst ein, wo er aber nur wenige Monate blieb. Sicherlich glaubte er, daß er zu lange auf die Beförderung zum Offizier würde warten müssen. Er trat wieder ins bürgerliche Leben zurück, aber seine Energie blieb rastlos. Eine unglückliche Leidenschaft nahm ihn ganz gefangen und erschütterte ernstlich seine sittlichen Kräfte. Er suchte Heilung in Italien, wo sein Schmerz sich beruhigte und er sich der Kunst wieder zuwandte. Die Arbeiten, die er, nach Frankreich zurückgekehrt, ausstellt, zeigen den günstigen Einfluß seines römischen Aufenthaltes. Im Jahre 1819 tat er sich in aufsehenerregender Weise hervor. Sein „Floß der Medusa" begeisterte das Publikum und wurde mit der goldenen Medaille preisgekrönt.

Wiederum verstimmt — diesmal durch die vielen Diskussionen, die sein Bild hervorrief — ging er nach England, wo er sich für die englischen Koloristen begeisterte und während zwei Jahren seiner Vorliebe für die Lithographie und für Pferde lebte. Nach Frankreich zurückgekehrt, zersplittert er seine Kräfte zwischen künstlerischen Arbeiten und geschäftlicher Tätigkeit und stirbt mit 33 Jahren, ohne ein neues Werk von Bedeutung geschaffen zu haben.

Géricault, der am 26. September 1791 zu Rouen geboren war, ist geistesverwandt mit Poussin, Corneille und Flaubert und das erklärt einigermaßen den großen dramatischen Zug, der seine Werke charakterisiert. Er war ein Schüler wie alle anderen im Gymnasium, zeigte aber schon als Kind ein brennendes Interesse für Zeichnen und Pferde. Mit 17 Jahren gestattet ihm sein Vater ohne allzu großen Widerstand, die Künstlerlaufbahn zu wagen. Er tritt in das Atelier von Carle Vernet ein. Man darf über diese Wahl nicht erstaunt sein. Vernet verdankte seine Berühmtheit seinen Pferdebildern, die ganz von einer kühlen Eleganz beherrscht werden und man kennt die Leidenschaft des jungen Géricault für die edlen Tiere. Der junge Schüler sah schnell ein, daß er bei einem so manierierten Lehrer nichts lernen würde, aber er machte sich schnell das wenige, was er an Kenntnissen erwerben konnte, zu eigen. In der Tat finden sich Erinnerungen an die Kunst des Carle Vernet hier und da bei Géricault, der nachher in das Atelier des damals sehr angesehenen Guérin überging und sich ohne allzu feste Bindung der Schule Davids anschloß. Das

feurige Temperament machte es Géricault unmöglich, sich den Methoden Davids und seiner Schüler zu unterwerfen. Zudem hatte er Gros gefunden, in dem er einige Wesensverwandtschaft entdeckte und dieser regte ihn an, seinem Temperament Freiheit zu lassen. Er verläßt Guérin, bleibt aber mit ihm in freundschatflicher Beziehung. Dieser erkannte sehr klug in seinem Schüler „das Zeug zu drei oder vier Malern". Trotzdem weiß Géricault, daß die Zeit des Studiums für ihn noch nicht vorüber ist und daß er noch viel zu lernen hat. Eine Notiz von seiner Hand, zu dieser Zeit niedergeschrieben, stellt ein ansehnliches Arbeitsprogramm dar. Zeichnen und Malen nach den Klassikern und den Modernen und Anatomie nehmen natürlich den größten Teil ein; aber die Lektüre, Musik und Italienisch kommen auch zu ihrem Recht. Er geht in den Louvre, studiert genau die Meister aller Länder und kopiert Gemälde von Raffael, Caravaggio, Salvator Rosa, Spada, Tizian, Rembrandt, Van Oost, Van Dyck, Rubens, Velasquez, Le Sueur, Bourdon, Jouvenet und Rigaud.

Gleichzeitig geht er seinen Tierstudien nach und besucht den botanischen Garten. Diese gleichzeitige, intensive Arbeit nach den Meistern und nach der Natur erhielt die Frische seiner Ideen und bereicherte seine Ausdrucksmittel. So erklärt es sich, daß er nur leicht mit der „Schule" verknüpft war, wenn er auch kein Bedürfnis fühlte, sich ganz loszusagen. Um diese Zeit arbeitete er das „Muskelpferd" aus, das in den Ateliers der Künstler ebenso verbreitet ist wie der „Muskelmensch" von Houdon. Diese Muskelstudie und zahlreiche Zeichnungen zeigen eine erstaunliche Kenntnis der Anatomie des Pferdes; die des Menschen zog ihn nicht weniger an, besonders zur Zeit seiner Vorstudien für das „Floß der Medusa".

Im Jahre 1812, im Alter von 21 Jahren, stellte er zum ersten Male im Salon aus, und zwar seinen „Offizier der Jäger", der sehr beachtet und im großen ganzen recht anerkannt wurde. Die Kritiken, die Mängel an richtiger Proportion bei dem Reiter und ungenügende Ausführung an einzelnen Stellen tadeln, verkennen nicht die Vorzüge von Jugendfrische, Kraft und Feuer und den ritterlichen Geist, der das Werk belebt. Der Reiter besonders sei jeder Bewunderung wert in seinem Feuer und seiner Kraft. Dieses Bild, das er als erstes dem öffentlichen Urteil darbot, war nach unzähligen Studien jeder Art entstanden. Es zeigt gut die Vorzüge des phantasievollen Künstlers mit seinem Zug zur Größe, seiner Neigung zur plastischen Modellierung. Der „Offizier der Jäger" führt in die Malerei den Ton des napoleonischen Heldenepos ein. Der „Verwundete Kürassier" des folgenden Salons (1814) war sein Gegenstück. Man nannte ihn „eine erhabene Inspiration", man beurteilte ihn als großartige homerische Schöpfung. Dieselben Kritiker stellten jedoch mit Recht Schwächen in der Ausführung fest (das Bild wurde in 14 Tagen fertiggestellt); das Pferd besonders rief Widerspruch hervor. Von dem „Kürassier" sagte Géricault, daß er ein „Kalbskopf mit großen dummen Augen" sei. Géricault war strenger gegen sich selbst als seine Beurteiler und ärgerte sich über ihre Kritiken. Sein erstes ausgestelltes Bild brachte ihm eine goldene Medaille ein, das zweite sicherte ihm, trotzdem es mehr umstritten als das frühere war, seine Stellung unter den größten Künstlern.

Dennoch war Géricault verärgert. Er war anspruchsvoll und litt vielleicht darunter, daß man den großen, erneuernden Wert seiner ersten Arbeiten und ihren Reichtum an Empfinden nicht höher schätzte. Außerdem quälte ihn eine unglückliche Liebe. Er ging nach Italien (1816). Nach einem kurzen Aufenthalt in Florenz ließ er sich für fast ein Jahr in Rom nieder. In diesem „Jahr des Trübsals und des Verdrusses" studiert er Raffael und

Michelangelo und wird großzügiger in Stil und Ausführung. Michelangelo ermutigt ihn in seinem Bestreben, den Ausdruck durch eine bedeutende und naturgetreue Modellierung zu geben. Raffael regt ihn dazu an, nach der Mythologie zu komponieren („Centaur eine Frau entführend"; „Nymphe und Faun"; „Mars und Herkules"), ohne daß er seine Neigung zu Sujets der Beobachtung und unmittelbaren Anschauung aufgibt („Trabendes Pferd"; „Ein Mann einen Ochsen bändigend"), oder zu reinen Phantasien („Reiter von einem Löwen angegriffen"). Dann wendet er sich zur Zeichnung, die durch Sepia und Gouache getönt wurde und erreicht mit diesen beschränkten Mitteln eine außerordentlich starke Wirkung. Seiner ersten Lernmethode bleibt er getreu und studiert in Rom wie in Paris die Meister und die Natur gleichzeitig. So gelangt er endlich zu einem ganz persönlichen Stil der Noblesse und Kraft, der seinen schönsten Ausdruck in seinem „Pferd von Sklaven festgehalten" und in seinem „Lauf freigelassener Pferde" findet, die ohnegleichen in der Geschichte der Malerei dastehen und in der Neuartigkeit ihres Themas und der ihnen eigenen beherrschten Glut und lebendigen Schönheit.

Diese Meisterwerke, die nach der Rückkehr Géricaults nach Frankreich (1817) entstanden, wurden durch zahlreiche Zeichnungen und Skizzen vorbereitet. Niemand hat mehr als Géricault aus den Lehren der großen Renaissancekünstler Nutzen gezogen. Und doch unterscheidet sich kein Werk, das unter dem Einfluß dieser strengen Meister hervorgebracht wurde, so sehr von ihren Schöpfungen wie die Arbeiten von Géricault, der groß genug war, um den gefährlichsten Beispielen standzuhalten. Daß seine Imaginationen auch voller Anmut sein konnten, bezeugen Kompositionen wie „Leda und der Schwan" oder das „Ländliche Konzert" von wundervoller, nur durch die Anwendung von Sepia und Gouache erzielter Wirkung. Während er zahlreiche Lithographien besonders von Pferden schuf, dachte Géricault an ein Werk, das ihm die Möglichkeit geben könnte, sich ganz zu offenbaren, aber kein Sujet fesselte ihn. Der Schiffbruch der „Meduse", der die Öffentlichkeit in Aufruhr brachte und die politische Opposition erregte, beschäftigte Géricault glühend. Nach zahlreichen Studien, mehreren Entwürfen, genauen anatomischen Untersuchungen erschien im Salon von 1819 das „Floß der Meduse" und rief die erregtesten Diskussionen hervor. Die politischen Vorurteile waren stärker als die Qualitäten des Bildes und stempelten es zum Symbol der regierungsfreundlichen Opposition. Géricault litt unter dieser Verwirrung. Immerhin erhielt er wiederum eine goldene Medaille und den Auftrag für ein „Sacre-Coeur"-Bild, den er nie ausführte. Das war wenig. Vor einer Arbeit, die von so viel Wissen und Können zeugt, vor einer solchen Kraftleistung wie das „Floß", vor einer so gewaltigen dramatischen Darstellung, wo wir den Menschen in fast allen nur möglichen Stellungen der Verzweiflung und des Todes geschildert sehen — da blieb die Kritik hinter ihrer Aufgabe zurück und gab dem Künstler lächerliche Ratschläge. Géricault nahm sich diese Verständnislosigkeit zu Herzen. Die freigebigen Ermutigungen von seiten der Regierung entschädigten ihn nicht für die seiner Ehre zugefügten Kränkungen, um so mehr, als er gehofft hatte, daß sein Bild angekauft werden würde.

Er beschloß, nach England zu gehen, wo er sich drei Jahre lang aufhielt. Hier entdeckte er voller Freude ein neues Naturempfinden bei den englischen Malern, wie man es damals in Frankreich nicht kannte und ein naturgetreues Kolorit.

Die Pferde interessierten ihn besonders und brachten ihm bei diesem Volk der Züchter einen großen Erfolg ein. Dieser Erfolg lenkte ihn davon ab, weniger spezialisierte Arbeiten anderer Art zu unternehmen. Wenn auch

das „Derby von Epsom“ neue Qualitäten enthält, so ist es uns doch kein Trost für die Zeit, die Géricault in England zugebracht hat. Und aus diesen neuen Vorzügen Nutzen zu ziehen, wie er es nach seiner italienischen Reise getan hatte, fand er, nach Frankreich zurückgekehrt, keine Zeit mehr.

Als er wieder in Paris ist, betätigt er sich geschäftlich. Er findet wohl Zeit, Zeichnungen, Lithos, entzückende Aquarelle auszuführen, um die sich die Liebhaber streiten, auch sogar einige Gemälde wie „Das Wrack“, ein dramatisches Seestück, oder der „Gipsofen auf dem Montmartre“, wunderschön in der Ausführung. Aber der verhängnisvolle Unfall ereignete sich, der ihn fast ein Jahr lang (Februar 1823 bis 26. Januar 1824) ans Bett fesselte. Während seines bewußten und schrecklichen Todeskampfes zeigte Géricault eine vorbildliche Seelengröße und eine übertriebene Strenge gegen sich selbst, die niemand berechtigt finden kann. „Wenn ich nur fünf Gemälde geschaffen hätte, aber ich habe nichts, gar nichts geleistet,“ sagte er. Sein Ende könnte nur ein Vasari, der Biograph der großen Renaissancekünstler, würdig schildern. Delacroix sprach brüderliche Worte, die den Ruhm Géricaults, den er herzlich liebte, verkünden.

Wenn Géricault ein Menschenleben von normaler Dauer zuteil geworden wäre, hätte die Entwicklung der Kunst eine andere werden können; denn das Charakteristische seines Genies ist der Zusammenklang und die Einheit der entgegengesetztesten Eigenschaften. Sehr eindrucksfähig, wußte er doch sein Werk vor den Mißgriffen der Überempfindlichkeit zu bewahren. Trotz seiner Begeisterung für bewegte Handlung bleiben seine bewegtesten oder dramatischsten Gemälde völlig in Harmonie. Als Schüler hütet er sich schon vor der Flachheit Carle Vernets, seines ersten Meisters, oder vor der Kälte von Guérin und macht Anleihen bei Prudhon wie bei Gros. Immer studierte er gleichzeitig bei den Meistern und bei der Natur. Besser als Ingres erwirbt er die Grazie des Raffael, während er sich gleichzeitig für Michelangelo begeistert, dem er auf anderem Gebiete sehr viel verdankt. Die Auszeichnungen, die er erhielt, zeigen, daß er nicht als Revolutionär galt, und doch war es eine Revolution, die er herbeiführte, indem er die Begeisterung einer glühenden Seele wieder in die Malerei einführte. Durch die Kraft seiner Phantasie und Empfindungen ist er ein Vorgänger von Delacroix. Früher als dieser und Barye studiert er die Tiere. In der Aktmalerei bahnt er Courbet den Weg und in der Genremalerei Decamps. In der Lithographie war er ein Nacheiferer von Charlet und brachte seine Begabung zu charakterisieren hinzu, die auf Daumier hinweist. Kurz, Romantiker und Realisten erklären ihn für ihren Meister oder Vorgänger und benutzen sein Vorbild, um ihn mit Heftigkeit für sich in Anspruch zu nehmen. Aber keiner nach ihm besaß die göttliche Gabe, auch die gewagtesten Neuerungen natürlich und gesetzmäßig erscheinen zu lassen. Und immer vollzogen sich nach seiner Zeit die Evolutionen in der Kunst mit extremen Mitteln. So wurde viel Zeit und Talent verschwendet, um die Fehler und Mißgriffe auszugleichen, die wieder die Urheber von Fehlern und Mißgriffen entgegengesetzter Art wurden. Durch ein längeres Leben von Géricault wäre an mancher Stelle dieses Unglück, das noch heute auf der Kunst lastet, vermieden worden und er hätte einer ungestörteren und fruchtbareren Schöpfung von Kunstwerken den Weg gebahnt.

Übers. L. Pr.

Arabischer Reiter. Studie

Carabinier

Géricault

Mädchenkopf. Studie. Um 1892

Altenländer Bäuerin. Um 1897 Bes.: Kunsthaus Karl Heumann, Hamburg

Thomas Herbst

Der Hamburger Maler Thomas Herbst

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von HEINRICH EHL

> „Die Kunstgeschichte darf die Künstler nicht auflösen in wesenlose Schatten ihrer Zeit, sie muß und soll aber, was sie von dieser empfangen und was sie ihr zurückgegeben, erklären und hervorheben, darüber freilich nicht die Schilderung ihrer eigenartigen Wirksamkeit vergessen." Anton Springer.

GEWISZ schrumpft der Inhalt eines menschlichen Lebens vor dem vollendeten künstlerischen Werk zu einer Angelegenheit zweiten Ranges zusammen. Es verhält sich zu ihm wie das Vergängliche zum Bleibenden, wie das Datum zum Denkmal. Die Köstlichkeit des Lebens ist bestandener Kampf. Der Wert des Kunstwerks hängt von jenen objektiven Summanden ab, die aus der Summe der an sich belanglosen Lebenstatsachen als das reine Ergebnis der schöpferischen Kraft übrigbleiben. Was in der Leiblichkeit gelebt und in der Geistigkeit gestaltet wurde, ist die Einheit der Persönlichkeit. In ihr verbindet sich der Mensch mit dem geschaffenen Werke. Thomas Herbsts Menschentum bleibt untrennbar von seinem Malertum, weil seine menschlichen Voraussetzungen die Bedingungen seiner Kunst enthielten. Der Fall ist an sich bemerkenswert in der Geschichte des deutschen Impressionismus, dem Unlogik des Verstandes und Verkennung des Gefühls nachgerade eine verkümmerte Seele und ein unpersönliches Artistentum angedichtet haben.

Thomas Herbsts Menschlichkeit ist beispielhaft für die Jahrzehnte deutschen Lebens zwischen dem gewonnenen und verlorenen Kriege. Die soziale Unabhängigkeit des Mannes, der am 27. Mai des Revolutionsjahres 1848 geboren wurde und am 19. Januar 1915 starb, umrahmt ein bürgerliches Dasein, das nicht ohne Erlebnisse, aber ohne Sensationen war. Vom Roman ist darin nicht eine Spur, nicht einmal soviel, als das Kapitel des vorgeschriebenen Aufenthalts in Übersee für jeden Hamburger Kaufmann in Mexiko oder Afrika zu enthalten pflegt. Dieser Hamburger aus gelehrtem Elternhause suchte und empfing nur augensinnliches Erleben. Seine Eindrücke waren fast bedacht optischer Art. Ein typischer Malerinstinkt wurde in eine Zeit vorbildlichen malerischen Sehens hinein geboren. Es ist beinahe ein soziologisches Problem, wie diese starke malerische, fast zu intensiver Einseitigkeit vorbestimmte Begabung aus einer Gesellschaft hervorgehen konnte, die das künstlerische Genie mit dem Mißtrauen des Selbsterhaltungstriebes anzusehen begann. Fallen doch die Anfänge von Thomas Herbst in jene Zeit, in der die geistige Haltung des Hamburger Bürgertums eine merkwürdige Wandlung erfuhr. Bis in die fünfziger Jahre gab es in dieser Kaufmannsstadt des sanktionierten Erwerbs eine führende gesellschaftliche Oberschicht, die dem Künstlerischen vielfach näherstand, als die Untertänigkeit der für das deutsche Geistesleben so bedeutsamen Fürstenstädte. Seit dem 17. Jahrhundert blühte in Hamburg ein künstlerisches Leben, das in der Literatur, im Theater und in der Musik anregend für ganz Deutschland wirkte. Es gab hier eine Barockmalerei der Denner, van der Smissen, Jurian Jacobs. An Runge schloß sich eine ganze Generation von eigenartigen und bedeutenden Malern an. Die kunstliebenden Zeitgenossen Hermann Kauffmanns sind auf Genslers Bildern in der Kunsthalle und in Köln in reicher Anzahl vereint. Noch dieser Kauffmann konnte aus einer Umgebung heraus schaffen, die sein Künstlertum anerkannte und verehrte. Mit ihm und dem genialen Architekten Chateauneuf bricht die überlieferungs-

starke Entwicklung spezifisch hamburgischer Kunst ab. Thomas Herbst stand zeitlebens allein in dieser von praktischer Intelligenz absorbierten neuen Stadt, die aus dem großen Brande mit einer materiellen Arbeitsgier sondergleichen erwachend, den Künstler aus ihren Mauern verbannte. Ohne diesen Zustand als widernatürlich zu empfinden oder gar darüber zu klagen, hat Thomas Herbst die Wahrheit von Lichtwarks Wort erfahren: „In den letzten dreißig Jahren haben wir unsere heimischen Künstler einsam dahinleben lassen. Keiner von ihnen dürfte das Gefühl gehabt haben, daß eine Strömung da war, die ihn trug, eine Schar von Kunstfreunden, deren Herzen ihm ein Echo zurücksandten."

Die Tradition, die in der Heimat unter dem Schutt der Brandstätte vernichtet lag, suchte der junge Maler nacheinander in Frankfurt, Berlin, Weimar, in Paris, München und Holland. Überall tauchte er in den belebenden Strom zeitgenössischen Schaffens unter. In Frankfurt war Jacob Becker 1865 sein erster Lehrer, der ihm mit seiner scharfsichtigen, wenn auch nüchternen Wirklichkeitsauffassung und seiner soliden, mitunter freilich etwas ängstlichen malerischen Technik manches von dem verlorenen Erbe der Hamburger Lokalmalerei vermitteln konnte. In Berlin mag den jungen Hamburger der sichere Realismus Steffecks in seiner originalen Neigung bestärkt haben. Aus seinem Atelier datiert die Lebensfreundschaft mit Liebermann, der aus der märkischen Kleinmalerei der Krüger, Hummel und Steffeck die norddeutsche Kunst über Blechen und Menzel hinaus in den europäischen Impressionismus hinüberführen sollte. Stärker noch als sein Freund wird Thomas Herbst anfangs der siebziger Jahre in Holland die innere Verwandtschaft seiner niederdeutschen Natur mit den Meistern dieses klassischen Landes der malerisch beobachteten Wirklichkeit gefühlt haben. Ihre gesellschaftliche Stellung, die, wie Fr. M. Huebner auseinandersetzt, nichts von lässiger Bohème besitzt, mag ihn auch menschlich in seinen eigenen durchaus bürgerlichen Instinkten bestärkt haben. Er blieb in der gleichen Luft, als er 1874 nach Düsseldorf übersiedelte, wo er Seibels und Burniers Tier- und Landschaftsmalerei studierte. Liebermann, der ihn schon nach Weimar verlockt hatte, nahm ihn 1875 mit nach Paris. Troyon und Corot wurden für des Künstlers Motive und malerische Behandlung entscheidend. In München endlich geriet er von 1876 bis 1884 in den Kreis der Leibl, Trübner, Schuch und Uhde, die nicht nur seine Generation repräsentierten, sondern auch seine eigene künstlerische Überzeugung bestätigten und seiner persönlichen Veranlagung zum Durchbruch verhalfen. Und nun ist es bezeichnend für den Zusammenhang seines menschlichen und künstlerischen Teils, daß Thomas Herbst nicht wie so viele Hamburger Maler in der süddeutschen Kunststadt blieb, sondern 1884 nach Hamburg zurückkehrte, um hier in einer völlig amusischen Umgebung Bild auf Bild zu malen. Er muß mit vollem Bewußtsein die Verwurzelung seines Künstlertums mit dem niedersächsischen Boden erkannt haben. Sie wurde in der Folge ein einziger und unverkennbarer Ausdruck der Eigenart dieses Landes und seiner Menschen. Dies aber ist das Bezeichnende und Glückhafte an Herbsts Wander- und Lernjahren, daß er mit untrügerischem Instinkt stets nur die Anregungen und Vorbilder suchte und in sich aufnahm, die sein innerstes Wesen, den Kern seiner menschlichen und künstlerischen Veranlagung zur Reife bringen konnten. Überall sucht und findet er sich selbst, überall sammelt er Bestätigungen der Richtigkeit des eigenen Wollens und der eigenen Lebenshaltung.

Auf dieser innigen Verbundenheit mit seinem Lande und seiner Zeit, die ein so eindringliches Bild zäher Folgerichtigkeit bietet, beruht die künstle-

Thomas Herbst

Obstbäume. Um 1875
Kunsthalle, Hamburg

Thomas Herbst

Schiffswerft. Um 1878

Thomas Herbst — Kartoffelernte. Um 1900
Bes.: Kunsthaus Karl Heumann, Hamburg

Thomas Herbst — Kühe auf der Weide

rische Verwandtschaft mit den gleichgesinnten Zeitgenossen und die Unabhängigkeit seines Schaffens von ihnen. Auch im Persönlichen teilt er mit Leibl, Trübner und Schuch die Treue gegen sich selber und die Beständigkeit einer unbeirrt verfolgten Entwicklung. Sie hat so wenig Erschütterungen seines einmal gegebenen Talentes durchgemacht, wie seine Lebensführung fast banal uninteressant und von außerordentlichen Ereignissen frei ist. Auch in seinen Bildern fehlen die Sensationen. Es sei denn, daß dieser abseits der Mittelpunkte künstlerischen Strebens lebende Mann die Aufgaben seiner Zeit und ihre Lösung fast ganz aus sich heraus erkannte und fand. Gegensätze wie etwa im Werke Leibls die „Alte Pariserin" und die „Frauen in der Kirche", die sonnige und farbige Periode Trübners oder die „Gänserupferinnen" Liebermanns — deren Motiv übrigens von Herbst stammen dürfte — und seine verschiedenen „Polospieler" fehlen bei dem Hamburger Meister. Bei ihm ist alles von gleicher Art. Es ist aber auch alles bei ihm von gleicher Qualität. Unbedeutendes oder Nichtvollendetes ist selbst mit den kleinsten Skizzen nie aus seinem Atelier herausgekommen. Sein Malertum kennt keine aufregende und an Gegensätzen reiche Entwicklung im Sinne scharf unterscheidbarer Manieren. Immer nur handelt es sich um die gleichmäßige Entfaltung einer originalen Begabung. Sie ist nicht extensiv, weder dem Motiv noch dem Stile nach, sondern fast leidenschaftlich intensiv. Die Gespanntheit, mit der er dem natürlichen Objekt und seiner malerischen Gestaltung gegenübersteht, und die Schärfe seines beobachtenden Auges haben ihn manchmal Dinge und Möglichkeiten sehen lassen, die den Berühmtesten der Zeit entgingen. Liebermann hat aus der Fülle seines eigenen Reichtums und seines sich immer wieder neu und überraschend formulierenden Genies heraus stets die Priorität mancher Erfindungen dem Freunde bereitwillig zugestanden. Damit kann freilich der Rang eines Künstlers noch nicht bestimmt werden. Das Motiv ist schließlich nicht das Entscheidende, sondern seine künstlerische Fassung. So sehr Thomas Herbst mit seinem Zeitempfinden, seiner Technik und seinem Stil den Malern des deutschen Realismus und Impressionismus dieser Jahre nahesteht, so sehr hat ihn menschliche Vornehmheit und künstlerische Selbständigkeit vor jeder leeren Nachahmung bewahrt. Schon in Paris wurde die breite Art und das Pastose seiner Malerei als seine eigene Erfindung und als etwas ganz Neues anerkannt. Man kann in vielen Fällen auch zeitlich feststellen, daß Herbst seine Form, von der allen Überwindern und Verächtern des Impressionismus zum Trotz gesprochen werden darf, und ebenso seine Technik niemals irgend jemandem entlehnt hat. Herbst als einen Mitläufer der impressionistischen Bewegung anzusehen, würde daher auf der bekannten Verwechslung von Analogie und Kausalität beruhen. Der einheitliche Charakter seines Werkes mag zum Teil auf der Unüberwindlichkeit seiner mit männlichem Selbstbewußtsein erkannten Grenzen beruhen. Er beweist aber auch die Eigenart und Sicherheit seines großen Talentes. Vielleicht auch ist die Beschränkung seiner Gegenstände auf Landschaft und Tierbild, die verhältnismäßig nur selten von Porträts unterbrochen werden, eine Folge seiner Vereinsamung. Scheu vor der Öffentlichkeit, teils ein Erbteil seiner hamburgischen Bürgerlichkeit, teils ein Zugeständnis an ihre konventionelle Lebensauffassung, hielten ihn von der Ausstellung fern und bannten ihn an seine Stadt und ihre Gesellschaft, als deren Mitglied er sich durchaus fühlte und zur Zurückhaltung verpflichtet glaubte. Ihr Verlangen war ihm Genüge. Das einzige, was sie nicht hindern konnte, war jene Intensität eines immer feiner werdenden Sehens der Natur und jene beinah raffinierte Ausbildung eines höchst kultivierten malerischen Handwerks. Man kann sich eines Ver-

gleiches nicht enthalten, die den davon Berührten in keiner Weise zu verkleinern braucht. Lichtwark hatte den schönen Ehrgeiz, eine neue hamburgische Kunst ins Leben zu rufen, indem er die verlorengegangene Überlieferung durch einen zielbewußten Willen und durch verstandesmäßiges Räsonnement zu ersetzen suchte. Sein historisch gerichteter Blick auf die Vergangenheit ließ ihn die soziologischen Umschichtungen der Zeit und des Ortes übersehen. So schwebte ihm allen Ernstes die Möglichkeit einer künstlich präparierten Hamburger Malerei aus dem Gegenstande von Stadt und Landschaft vor. Sein Verfahren, das ihn übrigens in persönlichen Gegensatz zu Thomas Herbst brachte, der doch der einzige große Künstler dieser Zeit in Hamburg war, beruhte auf der Überschätzung eben des Extensiven, das an den Gegenstand glaubt, ehe das Genie da ist. Herbst, der gerade von der umgekehrten Einsicht ausging, mag die fördernde Wirkung des Gegenstandes unterschätzt haben. Sie hätte ihn vielleicht zu einer vielseitigeren Entfaltung seiner reichen malerischen Mitgift gelangen lassen. In späten Jahren, zu spät für den in sich und an seinem Werk gefestigten Künstler, hat er Versuche mit der venezianischen Landschaft gemacht. Sie sind restlos gescheitert und mußten scheitern, weil dieser Maler mit seinen menschlichen Voraussetzungen und seinem heimatlichen Boden so stark verwachsen war, daß nur die Organe sich entwickeln konnten, die aus ihm Nahrung sogen.

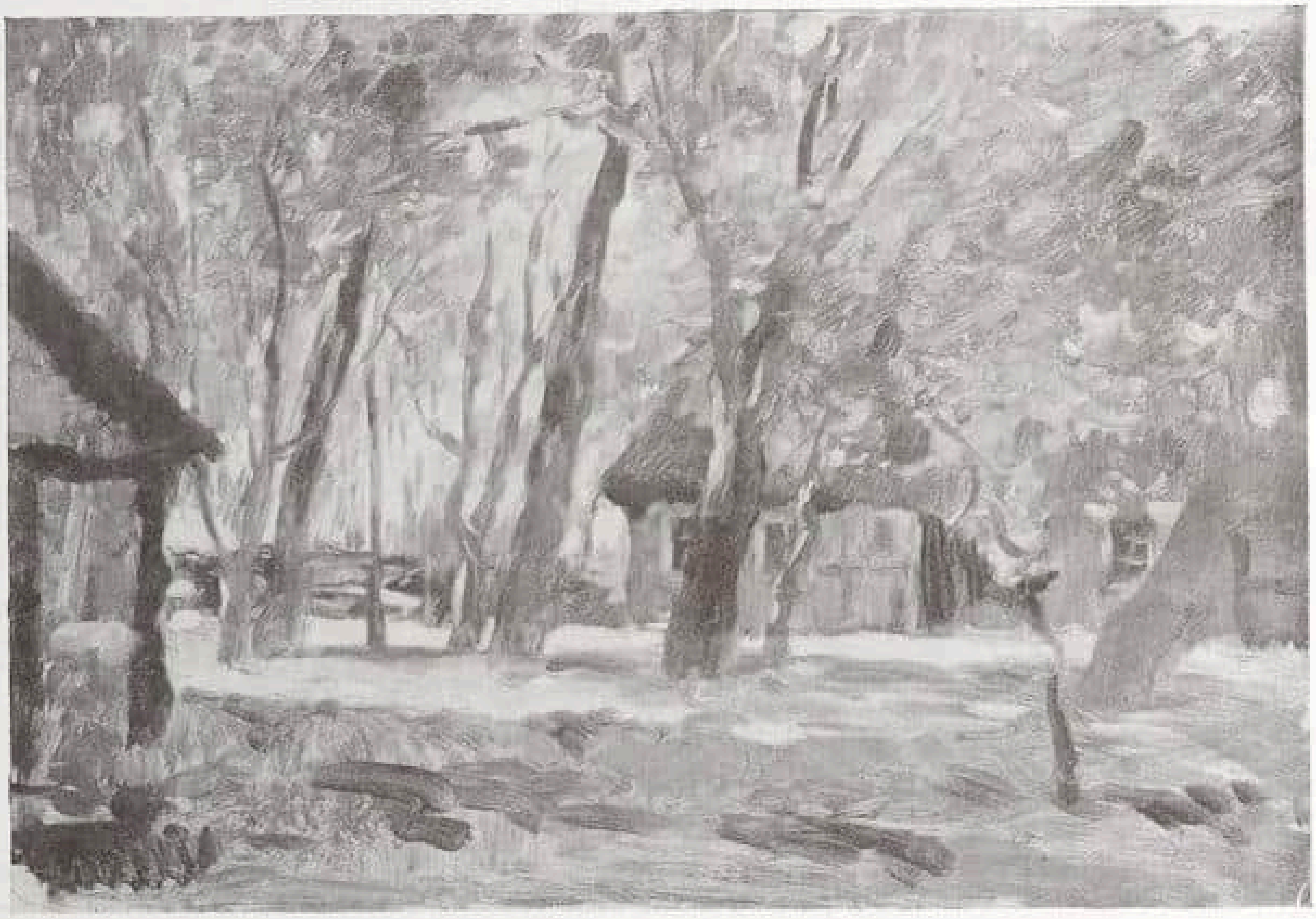
Das erklärt seine Grenzen, aber auch seine Stärke. Wenn es nötig sein sollte, so sei ausdrücklich gesagt, daß Thomas Herbsts Werk sich nicht mit dem negativen Begriff der „Heimatkunst" erschöpfen läßt. So wenig, daß, wollte man den Beweis dafür erbringen, ohne einfach und gelassen auf seine Bilder zu verweisen, man kaum der Gefahr entginge, in das entgegengesetzte Extrem zu verfallen und sein Artistentum ungebührlich betonen müßte. Es genüge Ahlers-Hestermanns Bemerkung, daß Herbsts „Malerei bis zuletzt einen völlig weltbürgerlichen Stil besessen hat". Bis zuletzt auch blieb er ein moderner Künstler in dem Sinne Schultze-Naumburgs, der einmal sagt: „Wenn ein Bild aufrichtig ist und selbständig, dann wird es auch ein modernes Bild sein; denn kein Mensch kann etwas anderes als ein Kind seiner Zeit sein, mag er nun in der Peripherie oder im Zentrum des Lebens stehen." Was ihn über die saloppe Einfältigkeit einer wie immer bewerteten Schollenkunst erhebt, ohne ihn der Unfruchtbarkeit des Prinzips „Kunst für Kunst" zu überantworten, ist die starke und entschiedene Männlichkeit seiner Empfindung, die auf der Sicherheit einer ausgeprägten malerischen Gesinnung beruht und von einer magistralen Beherrschung des Handwerks getragen wird. Abgesehen von ganz frühen Bildern, die den Schüler Steffecks verraten oder wie die „Fuhre vor dem Dorf" von 1876 etwas von der Düsseldorfer Art Bokelmanns haben und „durch ihre allzu gegenständliche Beteiligung am Stoff etwas unmodern wirken", wie Hamann sich milde ausdrückt, tritt uns Herbsts Malerei in zwei unterschiedlichen Hauptgruppen entgegen. Beide sind rein künstlerisch durch die Methode des malerischen Verfahrens gekennzeichnet und umschließen stets dieselben Objekte seines Pinsels, die Landschaft, das Tier, das Bildnis. In den achtziger und neunziger Jahren entstanden die tonigen Bilder, die dem Münchener Kreise Leibls entsprechen. Hat er in ihnen den außerordentlichen Reichtum der Tonstärken und Valeurs seines Schwarz, Grau, Braun und Weiß ausgebildet, so darf man nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, wie Schwere und Leichtigkeit dieser Farbenskala, ihre Durchlichtung und Schattierung nicht nur ein technisches Problem der Handfertigkeit für ihn war, sondern daß sich darin etwas von der Gedrungenheit, Stämmigkeit und dem Bekenntnis sachlicher Wahrheit

ausdrückt, die das Geistige seiner Kunst ausmacht. Hier ist einer der Punkte festzustellen, an denen die Relation von Mensch und Künstler sichtbar wird. Die technische Struktur der Pinselzüge, die Lagerung der Farbmassen, ihre Schichtung und Verarbeitung ist so bedeutsam von der eigenwilligen Persönlichkeit des Künstlers bestimmt, daß sie weder mit Leibls sauberer Kläubelei, noch mit Trübners Massivität oder Schuchs weltmännischer Eleganz verwechselt werden kann. Die Energie einer ganz bestimmten und einmaligen seelischen Verfassung spricht sich darin aus. Sie bewahrt den Meister vor jeder dekorativen Versuchung, der Leibl nicht immer entging. Diese Übersetzung der Technik in geistigen Gehalt ließe sich am besten mit der Vokabulatur Courbets beschreiben. Nicht umsonst hat man den nordischen Einschlag dieses Franzosen betont. Bei Herbst kann man diese gleiche als nordisch ausdrückbare Malgesinnung feststellen. Sein Strich deutet auf das etwas schwere und kräftig solide Temperament der Rasse, der er entstammt. Die überlegt gelagerten Pinselzüge entbehren ganz der vielbewunderten Flottheit und Verve, dafür haben sie aber etwas seltsam Belebtes und eine suggestive Unmittelbarkeit beseelter Materie. Herbst hat sich eine ganz persönliche Handschrift der Spartelarbeit ausgebildet. Die Verfestigung der Farben ineinander, diese rein technische Angelegenheit, verdichtet sich zu einem Stilbekenntnis seiner Kunst. Die seelische Stimmung solcher Bilder entspricht einem anhaltenden musikalischen Durakkord. Eine herbe Straffheit der Empfindung drückt sich darin aus. Neben Schwarz, Weiß, Grau und Braun steht eine ganze Skala von Grün, die von dunkler Schwere und fetter Sattheit bis zu den lichten, von grauem Rosa umspielten Tönen Corots geht. Dabei besitzt jedes Grün oder Grau seinen einmaligen bestimmten Wert. Die Dichtigkeit und Üppigkeit dieser Tonmalerei entbehrt in vielen Landschaften nicht des träumerischen und dämmerigen Schimmers von Corots Nebel und Regenschleiern. Zu Corot verhält sich Herbst wie die Landschaft der Isle de France zu der Holsteins oder der niederelbischen. Bei ihm ist alles Ätherisch-Zarte und Sanftmelancholische weniger von schwingendem Lyrismus erfüllt als vom Reichtum eigenwüchsiger Gestalt und einer immer kräftig und fest zupackenden Phantasie, die auch den kleinsten Raum mit überraschender Lebensfülle lebendig zu machen versteht. Braun- und ziegelrote Flecken und Flächen verleihen den tonigen Kompositionen etwas von der kräftigen Farbigkeit mancher Bilder von Mauve und Maris. Im Bildnis der „Vierländer Bäuerin" wieder trifft man bei toniger Grundlage ein leuchtendes Rot, wie es Leibl manchesmal so suggestiv verwendet. An seinen Kopf der „Alten Bäuerin" in der Hamburger Kunsthalle erinnert auch der seelische Ausdruck dieses Porträts. (So verschieden Form und Stil von diesen Bildern ist, mag man für das Psychische doch auf die alten Frauen Paula Modersohns hinweisen, die dieselbe Rasse wiedergeben wie Herbsts Bildnisse.)

In den Tierbildern findet man Troyons Einfluß nicht nur in der seelischen Auffassung wieder, sondern auch in der malerischen Darstellung. Das Künstlertum Herbsts verrät sich in der vorbildlichen Art, wie diese Bilder die Komposition des Gegenstandes mit der farbigen Anordnung verbinden. So verblüffend die Tierseele enthüllt wird, so wenig ist irgend etwas Beschreibendes oder Naturwissenschaftliches am Eindruck beteiligt. Das erste und einzige ist immer das Bild und die Malerei. Es fehlt daher auch jeder dramatische Effekt und jede literarische Zuspitzung einer Anekdote. In schöner Farbigkeit geben die Tierbilder den malerischen Reichtum des buntgefleckten Weideviehs wieder. Man vergleiche die „Schwarze Kuh" mit der Roten der Hamburger Kunsthalle. Ohne Herbsts Eigenart mit allzu vielen Assoziationen zu

belasten, möchte man auf seinen niederdeutschen Ahnen Paulus Potter hinweisen. Auf der „Schwarzen Kuh" gibt sich der Künstler als Meister des tonigen Ineinandermalens dunkler Farben von glänzendem Schimmer der Oberfläche. In dem Gegenstück behandelt er den gleichen Gegenstand als helle Farbenstimmung von starkem Lokalton und warmer Durchbildung. In beiden aber bleibt als gemeinsame Grundlage seiner Kunst die echt malerische Durchdringung der Gegenstände und die plastisch-zeichnerische Bestimmtheit ihres Umrisses. Will man statt einer versuchten Definition seines Schaffens durchaus eine übersichtliche Klassifikation der einzelnen Werke, so mag man diesen zeichnerisch-plastischen Stücken, die wiederum als tonig oder farbig angelegt zu unterscheiden sind, die ganz malerisch aufgelockerten grausilbrigen Bilder gegenüberstellen, die zu den Gemälden der letzten Zeit überleiten. Ihre Farbigkeit wird nicht mehr von Linie und Zeichnung in gebundener Form begrenzt, sondern setzt an die Stelle fester Konturen eine von Licht und Luft gestaltete offene Form. Zwischen jenen beiden charakteristischen Bildern liegt eine schier unerschöpfliche Fülle von Abstufungen der Farben und Stimmungen. Sie ist nicht minder reich in den unzähligen Zeichnungen und Bleistiftskizzen. Als Zeichner beansprucht Thomas Herbst eine erste Stelle im ganzen deutschen Impressionismus.

Die Gleichmäßigkeit seiner Produktion wurde schon hervorgehoben. Sie geht so weit, daß auch für einzelne Serien von Objekten eine Gruppierung um Hauptwerke so wenig möglich ist, wie bei den meisten Holländern und Vlamen des 17. Jahrhunderts, deren letzter Erbe dieser niedersächsische Zeitgenosse der Maris, Mauve und Israels ist. Immer aber muß wieder gesagt werden, daß es sich bei allen, auch bei den kleinsten Bildern, um malerische chef d'oeuvres handelt, wie etwa dem kleinen „Blick aus dem Fenster" der Hamburger Kunsthalle, der ganz auf Schwarz und Weiß gestellt ist. Erst mit der zweiten Gruppe seiner Bilder, die durch eine fortschreitende Aufhellung der Farbe gekennzeichnet wird, ist ein wirkliches Hauptwerk feststellbar. Es ist der „Kanal im alten Lande" der Hamburger Kunsthalle. Die prägnante Festigkeit und altmeisterliche Solidität der künstlerischen Mache weicht hier einer freien, darum nicht minder beherrschten Leichtigkeit der atmosphärisch aufgeklärten Farbmassen. Dieses große Bild kann als das Schönste anerkannt werden, das Herbsts Pinsel gelang. Zarte, grüne, bläuliche, rosa und violette Töne bilden eine dunstige und, man kann kaum zu sagen unterdrücken, eine duftige Harmonie fast im Sinne Whistlers. Diese Erweiterung seines Könnens, das durch eine völlige Angleichung an die eigene hochentwickelte, ganz sonnenhafte und sinnliche Malkultur legitimiert ist, kam dem Künstler vom französischen Impressionismus her. Vor allem Monet und Renoir haben diese letzte Ausweitung seiner Malerei veranlaßt. Eine bewundernswerte, fast hauchartig sanfte Zartheit der Luft- und Lichtspiegelung entwickelt der alternde Meister in diesen Werken. Die vielbeobachtete Freiheit eines großzügigen Altersstils kann man auch bei ihm feststellen. Die schillernden Farben fangen etwas von dem eigenartigen Reiz des Regenbogens mit seinen feuchtglänzenden Reflexlichtern oder von dem manchmal so raffinierten Brechungen der Lichtstrahlen in stehenden flachen Gewässern ein. Seegrün und das helle, zartgrau beschattete Rot der blühenden Rose bestimmen den Hauptakkord der farbigen Haltung. Sie brachten den Maler von selbst auf die feine Kunst des Aquarells, die er um manches schöne Blatt bereicherte. Freilich bedarf die Kunst dieser letzten Lebensjahre der kritischen Auslese. Manches Bild ist interessanter wegen der ringenden Problematik dieses Alterstils, der mitunter die kühnsten Versuche der Freilichtmaler erprobt, als wegen des objektiven Ergebnisses,



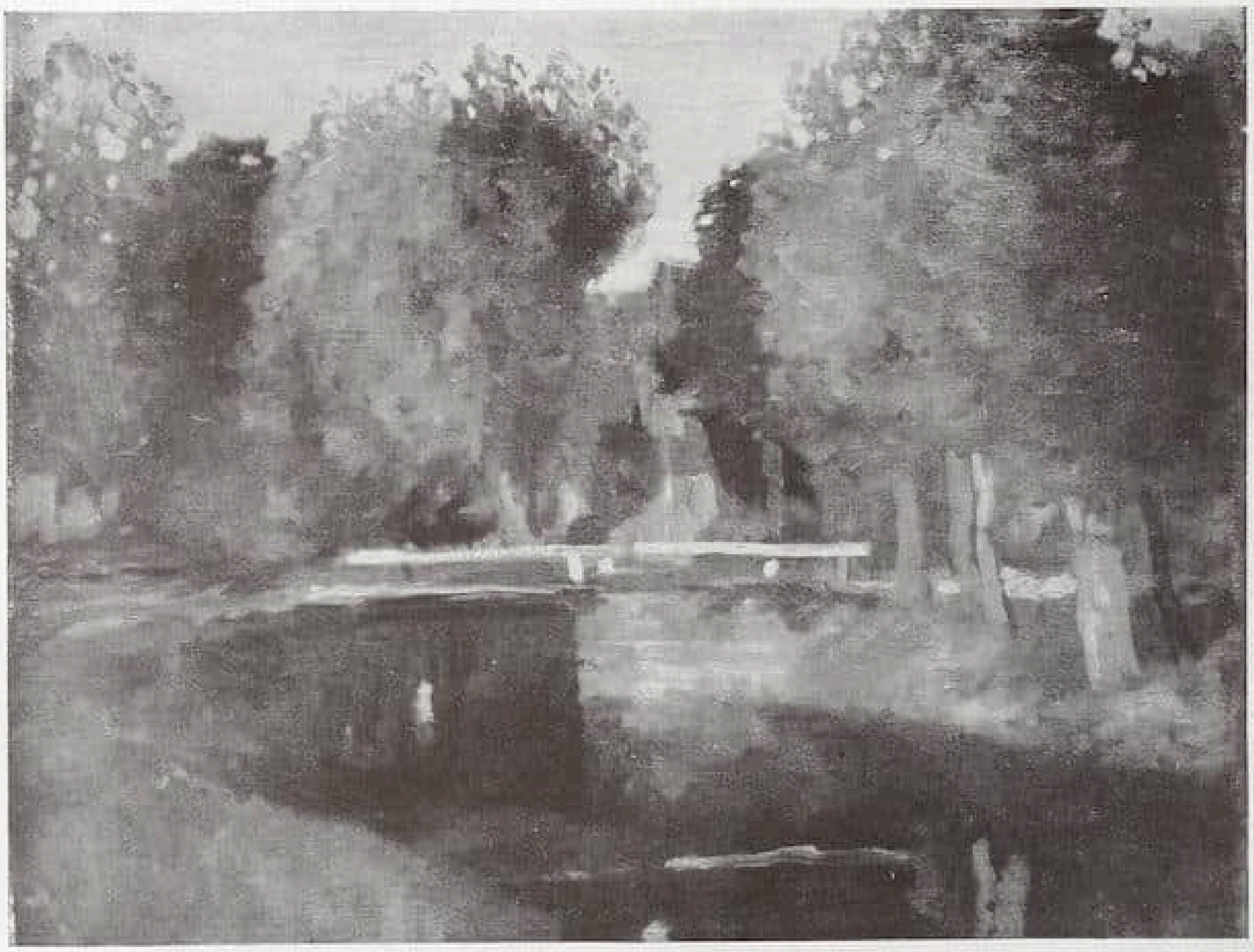
Thomas Herbst

Dorfinneres. Um 1890
Kunsthalle, Hamburg

Thomas Herbst

Cranz a. d. Elbe. 1897
Kunsthalle, Hamburg

Thomas Herbst — Norddeutsches Dorf. Um 1885



Thomas Herbst — Siethwende bei Elmshorn. Sommer 1903

das erreicht wurde. Auf diese Leistungen näher einzugehen, erübrigt sich indessen nicht darum, weil die Kunstgeschichte nach einem geistreichen Worte Liebermanns die Aufgabe hat, einem großen Meister nach seinem Tode die schlechten Werke abzusprechen, sondern weil sie die Individualität Herbsts weder präzisieren noch verringern können. In den gelungenen Werken des Spätstils wie in denen seiner Hauptperiode kennzeichnet sich seine Eigenart als eine glückliche und überzeugende Unreflektiertheit, die dem Künstler aus der Rasse seines Stammes erwuchs. Mag man immerhin die tonigen Bilder als Gesamtleistung höher schätzen, so wird man ohne Übertreibung sagen dürfen, daß die besten Werke seines Kolorismus zu den großen Eroberungen deutscher Malkunst um 1900 gehören. Außerhalb Frankreichs können sie kaum mit ganz Ebenbürtigem verglichen werden. Vielleicht bedeuten diese letzten Meisterwerke, an Zahl allerdings gering genug gegenüber dem Nichtbezwungenen der Aufgabe, die selbständigste und sicherste Lösung, die der deutsche Impressionismus innerhalb seiner Möglichkeiten gefunden hat. Sie sind es darum, weil bei aller Auflösung von Licht und Luft Herbst niemals die Grundlage des typischen deutschen Realismus verließ, der jede mechanische Naturwiederholung vermeidet, dabei aber nach den Worten Franz Dülbergs „das mit Inbrunst ergriffene Augenerlebnis und die rücksichtslose Durchdringung des Gesehenen als das eigentlich Deutsche am deutschen Bilde" bewußt festhält. „Dieser Ruf zur Inbrunst der Arbeit, zum Erleben jedes kleinsten Werkteils kann vielleicht, so bescheiden es klingen mag, als Ergebnis unserer Betrachtung genügen." Ich wüßte die Anregungen, die von Thomas Herbsts Schaffen, von seiner Gründlichkeit und seiner Meisterschaft, ausgehen, mit keinen treffenderen Worten zu beschließen, als mit diesem Satze des Verfassers des schönen Buches „Vom Geiste der deutschen Malerei".

Max Pechstein. Zeichnung

Georges Rouault

Von ANDRÉ L'HOTE / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Es war gegen Ende des Jahres 1905, als mir die Offenbarung des großen Künstlers Rouault zuteil wurde. Er stellte damals im Herbstsalon aus — symbolische Richter mit dem Stigma derselben Verbrechen auf dem Antlitz, die sie bei anderen zu verdammen berufen waren, und Dirnen, gleichsam verwundet von blauer und roter Schminke, die wie eine trübe Flut Beleidigungen und niedrige Verheißungen ausströmten. Seine feingefühlte Zeichnung, die Lyrik seiner romantischen Farbgebung, die Wirksamkeit seines Helldunkels beeindruckten stark meine junge Empfänglichkeit und enthüllten mir plötzlich die Welt der reinen Malerei, wo nicht die liebenswürdige Darstellung der Gegenstände gilt, sondern die Vorzüge einer in hohem Maße plastischen Einstellung. Ich begriff vor diesen Bildern in stumpfen Farbentönen, wo ein metallisches Blau, ein Schwarz und ein Rot richtig und selbstverständlich ineinander klingen, daß die Malerei die Kunst ist, die aus abstrakten Farbtönen und aus Formen, die nichts Bestimmtes aussagen wollen, Leben schaffen kann.

Ich war so kühn, den Maler zu besuchen, ihm auf seine Aufforderung hin meine Studien zu bringen und um seinen Rat zu bitten. Meine Bewunderung konnte durch die persönliche Berührung nur größer werden. Von wieviel Malern kann man das sagen? Ich werde den nicht nennen — er war zu jener Zeit bereits berühmt —, den ich eines Tages fragte, ob er diese ergreifende Malerei kenne. Seine Antwort war klar. Man spricht nicht von Rouault. So wurde ich zu gleicher Zeit in die Geheimnisse der Kunst und in die eigentümlichen Sitten der Künstler eingeweiht.

Es ist wahr — man spricht nicht von Rouault; er stellt nicht mehr aus, und wer kann sich rühmen, ihn je bei einer Soirée oder bei irgendeiner anderen festlichen Veranstaltung getroffen zu haben?

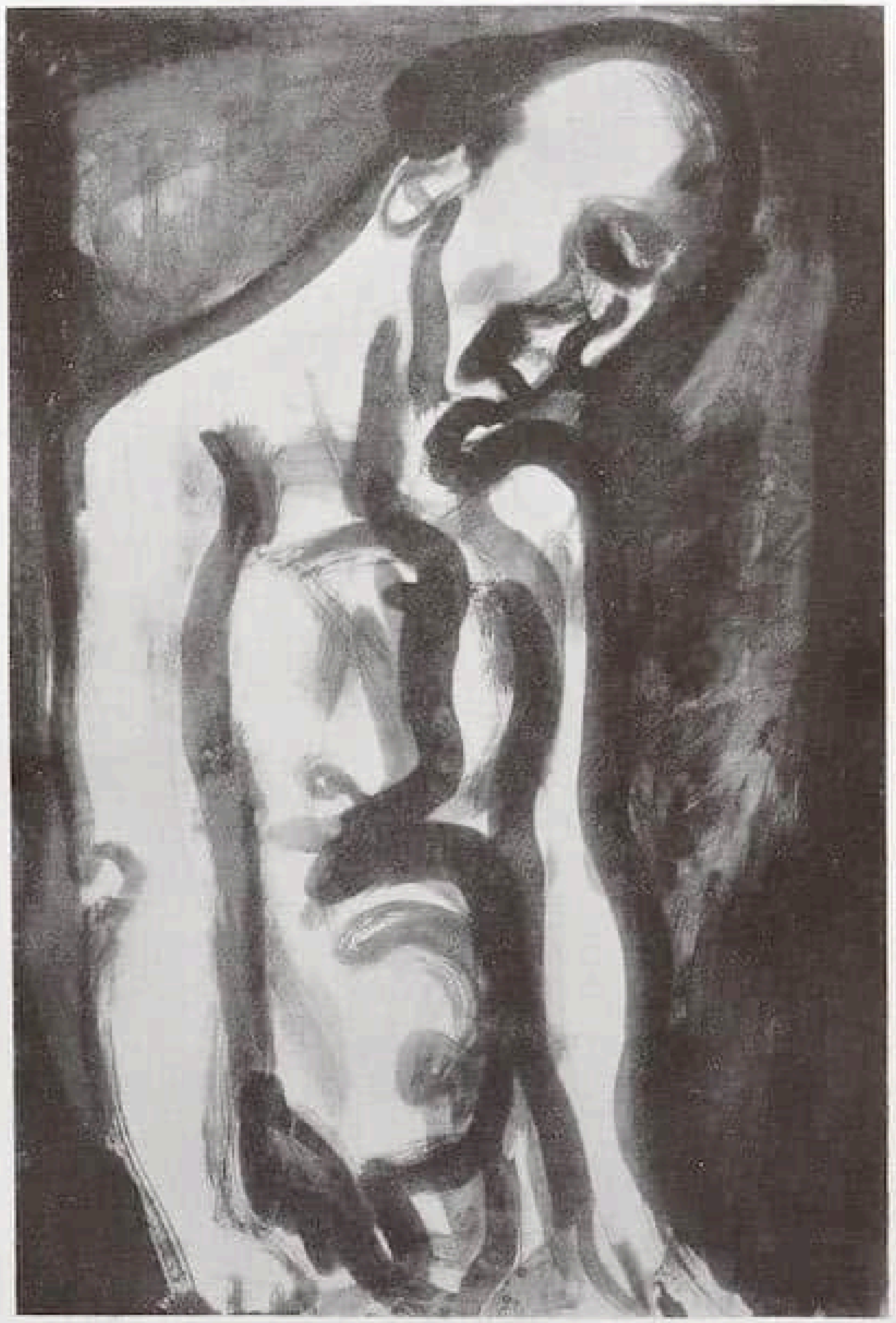
Wenn ich es wagte, die Künstler moralisch einzuordnen, so würde ich die meisten zu den Laien zählen, die den Werken und der Eitelkeit der Welt dienen, und nur einige auserwählte Persönlichkeiten würde ich die „Geweihten“ nennen, die sich einzig und allein einem strengen, inneren Dienst hingeben. Rouault würde zu diesen gehören, ebenso Maria Blanchard. Sie stehen neben Cézanne, dem großen Einsamen von Aix. Die Malerei ist für diese Art Künstler eine gestrenge Herrin. Man kennt viele Anekdoten, die zeigen, wie Cézanne seine dringendsten Pflichten bürgerlicher und familiärer Art versäumte, um sich den Forderungen seiner Leidenschaft nicht zu entziehen. Seit einigen Jahren ist Rouault ebenfalls von einem erschreckenden Arbeitshunger ergriffen, von einem wahrhaft verzehrenden Wunsch, seine Technik immer mehr zu beherrschen. Vergebens sucht man seiner habhaft zu werden. Seine Adresse ist selbst seinen besten Freunden unbekannt, die nur die Möglichkeit haben, ihn am Montag aufzusuchen, wenn er im Museum Gustave Moreau, wo er Konservator ist, empfangen muß. Unmöglich seine Bilder zu sehen! Er überarbeitet sie unermüdlich, sucht eine immer subtilere Wiedergabe und bringt seinen Stoff zu einem äußersten Grade der Verfeinerung. Dazwischen radiert er für einige „Ubu“ von Ambroise Vollard Platten in glänzender Technik, wo gutmütige Ungeheuer aus dem Schatten auftauchen, wie auf den hohen mittelalterlichen Kapitälen, wo sich die volkstümliche Phantasie in den beißendsten und in den unschuldigsten Einfällen ergeht. Rouault erscheint mir ganz wie ein romanischer und gotischer Künstler, der Schöpfer einer ganzen Schar von Ungeheuern, Hexen, Gespenstern, von Lar-

Frauenkopf

Photo Librairie de France, Paris

Tänzerin

Georges Rouault



Studie

Studie

Photo Librairie de France, Paris

Georges Rouault

ven, Teufeln und Kobolden, die seinen Zorn, seine Verachtung und sein Mitleid mit den Lastern der Zeitgenossen darstellen.

Der Tag, an dem Herr Vollard eine Ausstellung der Werke dieses Malers veranstalten wird, den ein undurchdringliches Geheimnis umschließt, wird uns ein schönes Fest bedeuten. Außerdem — eine Tatsache, die einem Kaufmann, der auch ein Spötter ist, nicht gleichgültig sein kann — wird er jedem Besucher das Vergnügen verschaffen — nicht sich selbst wiederzuerkennen, das wäre zuviel, aber seinen Nachbarn — in jenem unwürdigen Beamten, in jenem gefühllosen Mediziner, jenem falschen Künstler, jener mondänen Prostituierten. Rouault hat an alle gedacht in seinem leidenschaftlichen Rachedurst, selbst an jenes Spießbürgerpaar, das sich „nichts vorzuwerfen hat", und das Léon Bloy, der Freund unseres Malers, die „trockne Kuh" nennt. Es gibt keine Verkehrtheit, die seinen Pinsel nicht gelockt hätte; er ist zugleich unser Hogarth, ironisch und moralisierend, und unser Goya, der, je nach der Stimmung, Grauen und Phantastik spielen läßt. Vor allem ist er — und dieses Lob wird seine Bescheidenheit besonders unangebracht finden — der einzige Nachfolger des großen Zeichners Daumier. In seinen Typen weniger vielfältig, mit einem im Detail weniger scharfen Stift, jedoch in den Gemälden mitunter geduldiger und verfeinerter, ohne an Kraft zu verlieren.

Als ein Schüler des Malers, der der Tradition äußerst treu war, verfügt Rouault mehr als andere über die solide Museumstechnik. Während aber andere sich damit zufrieden geben, die Tradition der Museen abgeschwächt wiederzugeben, hatte er den Mut, unter Verzicht auf moralische und pekuniäre Vorteile voller Geduld eine neue Technik zu suchen. Auf den letzten Bildern des Meisters von Aix findet man diesen Zusammenklang von Blau und Orange und diesen hundertfach wiederholten Strich, der an den Konturen kraftvoll und energisch ausgedrückt wird, das Charakteristikum der Rouaultschen Technik. Gerade jetzt, wo kleine, minderwertige Maler die Übersättigung des Publikums benutzen und geschickt aus ihrer Armut, die sie klassische Tugend nennen, Vorteile ziehen, ist es ein Trost, Georges Rouault, dem begnadeten Maler und letzten Romantiker, zu huldigen.

Als eifriger Katholik (von einem unverdächtigen Katholizismus, da er aus einer Zeit stammt, wo solche Gefühle niemandem ein besonderes Ansehen gaben) hat Rouault nur einen Wunsch: Ein religiöser Maler zu werden.

Ich persönlich glaube nicht recht an eine Renaissance in diesem Sinne. Sollte sie aber möglich sein, so ist Rouault zweifellos der auserwählte Künstler. Seit Murillo ist diese Kunstgattung durch die Seichtheit von Saint-Sulpice verdorben worden, und nicht einmal Ingres ist diesem Verhängnis entgangen. Muß man annehmen, daß die allzu große geistige Klarheit der modernen Maler für die Ergießungen des Glaubens unempfänglich macht? Man neigt zu dieser Annahme vor den religiösen Denkmälern der Vergangenheit, wo das Ornament an Kraft des Ausdrucks verliert, je mehr der Geschmack sich abschleift. Diese primitiven Maler und Schöpfer von heiligen Bildwerken, die voller Kunstfertigkeit ihre heiligen Figuren mit mißgestalteten, kindlichen und ein wenig respektlosen Geschöpfen umgaben, besaßen eine innere Kindheit, die plötzlich mit der klassischen Ära verschwand. Wir sehen also auf der einen Seite die Kunst voller Ausdruck und Derbheit des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, auf der anderen den Jesuitenstil, das Barock mit seiner logischen Klarheit, wo die treuherzige Naivität und mit ihr die letzten Zeugnisse der Gläubigkeit verschwinden.

Vielleicht werden die schönen und ergreifenden Bemühungen von Rouault die ersehnten Früchte tragen. Soweit ich sie kenne, sagen sie mir zu, da ich

nicht ablehne, was nicht mein Stil ist. Bei der Schilderung dieses eigenartigen Malers, der sein Haupt wie einen Helm trägt, vergleiche ich ihn unwillkürlich mit jenem Hieronymus Bosch, dessen Verve und Empfindungskraft man noch nicht genug geschätzt hat. Wie diesen sehe ich ihn auf Traumwiesen seine absonderlichen Herden von karikierten Geschöpfen weiden, damit die Jungfrau und die zarten Heiligen ihre Spiele mit ihnen treiben können. Ich müßte lügen, wenn ich behaupten wollte, daß ich unter dem Pinsel von Rouault ebenso reine heiligen Gesichter entstehen sah, wie sie der große Flame geschaffen hat. Aber ich kenne die Badenden (gegen 1910), die sich im Sonnenschein ergötzen, und ich träume von dem Glanz, der an einem Tage der Entzückung die heiligen Gestalten unseres Malers umstrahlen wird. Auch kann ich nicht ohne Rührung an jenen Abend bei dem Schöpfer der „Schuldigen Richter" denken, damals, als er — Ironie des Wortes — in der Gendarmengasse zu Versailles wohnte. Als ich hinter ihm in das Kinderzimmer trat, sah ich drei oder vier entzückende Geschöpfe mit blondlockigen Köpfen, zarter Haut und blauen Augen in ihren Betten knien oder im Begriff einzuschlummern. Nur Flügel fehlten ihnen. Warum könnte Georges Rouault nicht mit solchen Modellen vor Augen zum mindesten Engel malen?

Übers. L. Pr.

W. Kandinsky. Frühling

Mittelrheinische Scheiben in Amorbach

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von KARL SIMON

IM Fürstl. Leiningenschen Archiv in Amorbach i. O. befinden sich vier Scheiben, auf die ich gelegentlich eines Besuches dort aufmerksam wurde; für die Erlaubnis zur photographischen Wiedergabe und zur Veröffentlichung sowie für sonstige freundliche Auskünfte bin ich — und ist mit mir die Allgemeinheit — Herrn Archivrat Dr. Krebs in Amorbach zu aufrichtigem Danke verpflichtet. Es sind vier Rundschreiben, um die es sich handelt, zwei mit figürlichen, zwei mit Wappendarstellungen. Wir lassen die erstgenannten vorausgehen.

1. Auferstehung Christi.

Die 39 cm Durchmesser haltende Rundscheibe zeigt das diagonal im Bild stehende Grab aus graurosa Stein (Abb. 1; ein Stück des Randes ist bei der Aufnahme leider weggefallen). Geschlossen ist es durch eine horizontal aufliegende Platte, deren einer als Löwenkopf mit Ring im Maul gestalteter Griff zu sehen ist. Durch die noch liegende Platte steigt der silbergelb nimbierte Christus mit dem rechten Bein hindurch, während das linke noch zurück ist. Er ist in einen roten Mantel gehüllt; der Körper schimmert ebenso, wie das Gesicht, in mattem Glanze wie Perlmutter. Das Gesicht ist lang, schmal, mit kurzem Kinnbart; die gebogene Nase springt kräftig vor.

In der Linken hält er an gelber Stange die weiße Siegesfahne mit gelben Fransen; die Rechte — die Arme sind unverhältnismäßig klein und schwach gebildet — ist segnend erhoben.

Umlagert ist das Grab von fünf mit Stangenwaffen verschiedenster Art ausgerüsteten Wächtern, von denen je der äußerste oben, nach außen gewendet, den Schauplatz verlassen will.

In Stellung und Gehaben prachtvoll lebendig charakterisiert und im Typus individuell durchgebildet, zeigen auch sie in der farbigen Behandlung eine Vorliebe für Silbergelb, in dem z. B. sämtliche Kopfbedeckungen gehalten sind. Der oberste rechts, neben dem das Grün der Wiesen sichtbar wird, ist sonst in dunkelviolett gekleidet; der mittlere ganz in gelb, der unterste über der Rüstung in einen grünen Mantel gehüllt. Links kehrt bei dem obersten Wächter das Violett am Ärmel wieder, wie auch die grünen Wiesen wieder erscheinen. Der Rand weist zwei verschiedene Arten von Wellenranken auf, die sich braungelb vom schwarzen Grunde abheben, während die prächtige Damaszierung der Scheibe selbst weiß auf blauem Grunde erscheint.

2. Der hl. Martin mit dem Bettler.

Die leider nur zur Hälfte erhaltene Scheibe, deren Rand zum größten Teil ergänzt ist, hat ursprünglich einen Durchmesser von etwa 37,5 cm gehabt. Beherrschend ist die Gestalt des hl. Martin, der dem vor ihm hingesunkenen Bettler seinen Mantel zerteilt, während rechts ein zuschauender Bauer mit gelber Holzschüssel an der Seite die hellbraune Kappe lüftet. Der mit silbergelbem Nimbus ausgezeichnete Heilige ist aufs prächtigste in gemusterten gelben Brokat mit Hermelinbesatz und ganz lichtbraunen Mantel und gleicher Hose gekleidet. Die hellbraunen Schnabelschuhe mit gelbem Sporn stecken in dem gelben Steigbügel. Unter dem schwarzen, mit Hermelin besetzten Barett quillt eine Fülle goldblonder Locken hervor.

Von wundervoller Wirkung ist die Damaszierung, schwarz auf rotem Grunde, während der Rand das Blattmotiv braungelb auf braunem Grunde zeigt. Überhaupt ist die ganze Technik von der größten Vollendung; die Hebungen und Senkungen im Gesicht, am Hals sind mit äußerster Feinheit herausgeholt, das Pelzwerk an der Gewandung des Heiligen, seine Locken, die Behaarung am Arm des Bauern mit ganz feinen Strichelchen herausradiert. Und an einen Radierer wird man bei der ganzen Darstellung natürlich sofort erinnert: an den Hausbuchmeister. Freilich eine unmittelbare Beziehung zu seinem Stich mit der gleichen Darstellung (L. 38) ist kaum festzustellen, wenn auch die allgemeine Anordnung übereinstimmt. Beide Male reitet der Heilige nach dreiviertel links vorwärts, wo rechts der Bettler kniet[1]. Auch beim Kostüm begegnet beide Male die so charakteristische halblange weite Hose über dem Schnabelschuh, die ja oft genug im Hausbuch vorkommt; aber in dem Stich liegt die ganze sonstige, gar nicht besonders reiche Kleidung fest an, während auf der Scheibe ein weiter Prachtrock gegeben wird; wie die Drehung des Körpers aus der Seitenansicht in volle Vorderansicht zu denken ist, bleibt freilich unklar. Die Handlung selbst ist auf der Scheibe sehr viel lahmer als auf dem Stich; der rechte Arm des Heiligen mit dem Schwert ist weit heruntergenommen, der linke Arm mit dem Mantel ganz gesenkt. Die Funktion des Bettlers ist anders; auf der Scheibe ist er nicht ein Heischender, sondern ein Empfangender; die Hände fassen beide das Stück Mantel, das der Heilige eben abschneiden will; dabei fällt die Krücke natürlich unter der Schulter vor, und ihre diagonale Stellung bringt in die Komposition eine größere Weichheit. Gesicht und Ausdruck sind aber mächtiger gefaßt, als im Stich und kontrastiert gegen den Bauern. Dieser füllt die leere Fläche, die durch die Senkung des Mantels entsteht. Überhaupt ist alles möglichst in der Fläche ausgebreitet — eine Eigentümlichkeit, die der mittelrheinischen Kunst seit langem anhaftet. Der geistig-seelische Habitus des Heiligen ist gegenüber dem frisch zupackenden Stich des Hausbuchmeisters ganz abweichend; schwere Augendeckel unter sehr hohen Brauen senken sich über die großen, nach schräg unten gerichteten Augen; unter dem breiten Gesicht mit kleinem Mund wölbt sich ein kleines, spitzes Kinn. So entsteht ein Gesichtsausdruck, der etwas Preziöses an sich hat, als ob sich sein Träger ständig beleidigt fühle. Am nächsten zusammengehen möchte dieser Typus mit dem doppelseitig bemalten Altarflügel des Frankfurter Historischen Museums (ausgestellt im Städelschen Institut), den man der unmittelbaren Schule des Hausbuchmeisters selbst zuschreibt: wo die hl. Margareta und Eulalia, noch mehr der hl. Nicolaus von Bari und der hl. Georg zu vergleichen wären. Die schweren Augendeckel, der schräg unter den Lidern hervorkommende Blick finden sich hier wie dort[2].

An den Hausbuchmeister selbst wird bei unserer Scheibe freilich nicht zu denken sein; aber Verwandtes findet sich auch sonst am Mittelrhein und

---

[1] Ganz anders ist noch spät die gleiche Darstellung in einem Mainzer Druck (Direktorium Misse, bei Joh. Schöffer 1508). Da erscheint der Heilige reitend in vollem Profil rechts; vorn kniet ein Bettler, links hinter dem Pferd ein zweiter. Und ganz ähnlich andererseits in dem zeitlich unserer Scheibe nahestehenden Ratsfenster von Ulm (von 1480) erscheint rechts unten der h. Martin von links nach rechts reitend und das Schwert in die Höhe haltend. Rechts vorn kniet der Bettler. S. Frankl: Der Ulmer Glasmaler Hans Wild, Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen 1912, S. 45. Abb. 7. — Daß Beziehungen zwischen Wild und dem Hausbuchmeister bestehen, ist wohl zweifellos.

[2] Aus der Moniskapelle des Dominikanerklosters. Weizsäcker, Die Kunstschätze aus dem ehemal. Dominikanerkloster zu Frankfurt a. M., München 1923, Taf. XIII und S. 100, Abb. 15 u. 16.

Abb. 1
Auferstehung Christi

Abb. 4
Wappen Berthold v. Henneberg

Abb. 5
Wappen Nassau-Saarbrücken

Sämtlich Amorbach i. O. Fürstl. Leiningensches Archiv

Abb. 3
Hausbuchmeister. Der hl. Martin. Kupferstich
(Lehrs 38)

Abb. 2
Der hl. Martin
Amorbach i. Oldenburg. Fürstl. Leiningensches Archiv

gerade bei Gemälden, bei denen Frankfurter Provenienz nicht unwahrscheinlich ist. Es sei etwa erinnert an die weiblichen Typen der Frankfurter Tafel mit den vierzehn Nothelfern (Historisches Museum, ausgestellt im Städelschen Institut), die ich seinerzeit mit Johannes Heß in Verbindung zu bringen gesucht habe[1]; dieser Heß hat selbst wieder mit dem Maler Hans Fyol zusammen gearbeitet[2], und in der Mainz-Frankfurter Gegend möchte man ja überhaupt den Entstehungsort der Scheibe ansetzen; ganz abgesehen davon, daß der hl. Martin der Patron des Erzbistums Mainz ist.

In dieses selbst führt nun unmittelbar hinein die folgende Wappenscheibe.

3. Wappen Berthold von Henneberg.

Die eine der beiden quadrierten Wappenscheiben (Durchmesser 36 cm) zeigt das aus dem Mainzer Rad (weiß auf rotem Grund) und der Henne (schwarz auf gelbem Grund) nebst der Säule in Rot als Elementen bestehende Wappen des Mainzer Erzbischofs Berthold von Henneberg († 1504). Über dem gelben Helm liegt ein grünes Kissen mit weißen Troddeln, während die Laubdecken weiß auf braunem Grunde und rot, und das bekrönende Rad weiß auf hellbraun sind. Der blau damaszierte Grund ist vielfach geflickt.

Der Rand weist das gleiche Blattwerk auf wie die Scheibe mit dem hl. Martin: das Wappen des Mainzer Erzbischofs und der Patron des Mainzer Erzbistums, wodurch die beiden als näher zusammengehörig erwiesen werden.

4. Wappen Nassau-Saarbrücken.

Die vollständig erhaltene zweite Wappenscheibe (Durchmesser 35 cm), gleichfalls quadriert, zeigt zweimal je einen schreitenden Löwen; in 1 und 4 ist zweifellos der Nassauer Löwe gemeint, gold mit ebensolchen Schindeln. Der Grund ist freilich jetzt hellgrau, anstatt blau, wie er in diesem Fall sein müßte, mit weißen Ringeln und weißer Bordüre — ebenso wie der Grund in 2 und 3. Offenbar haben an der nicht gut erhaltenen Scheibe Zersetzungen stattgefunden. Die Löwen hier in 2 und 3 mit goldenen Kronen und mit den Kreuzchen im Grunde heben sich von diesem nur durch die stärkere Schattierung und die dunklere Umrißzeichnung ab. Deutet hier diese Gestaltung des Wappens auf Nassau-Saarbrücken, so müßte freilich auch hier der Grund blau sein, der wohl auch hier durch chemische Veränderungen stark abgeblaßt ist.

Der bekrönende Helm ist blau mit grüner Schnur und grünen Steinen, die prachtvoll gezeichnete Helmdecke blau und weiß schattiert. Der Flug oben weiß schattiert, unten dunkelschwarzgrau; der kleine sitzende Löwe gold.

Die auf der Abbildung leider nicht sichtbare Damaszierung ist schwarz auf rotem Grunde, die Ranke am Rande weiß auf grauem Grunde, auch hier mit äußerster Feinheit gezeichnet.

Als Stifter der Scheibe käme wohl in Betracht der fromme und später fest an der alten Kirche hängende Graf Johann Ludwig von Nassau-Saarbrücken, der, 1472 geboren (gest. 1545), nach der Wiederverheiratung seiner Mutter (1473) unter der Vormundschaft des Grafen Philipp von Nassau-Weilburg stand. Nach Vollendung seiner Studien in Heidelberg und Tübingen, später in Nancy und Paris, übernahm er 1492 die Regierung seines Landes selbst. — Also auch er steht in seiner Jugend in näheren Beziehungen zu der Gegend des Mittelrheins. Das auf der Scheibe erscheinende Wappen hat er

---

[1] Zeitschr. Alt-Frankfurt III. 1911, S. 62. Vgl. dazu jetzt Weizsäcker a. a. O. S. 300.

[2] K. Simon in Thieme-Beckers Künstlerlexikon XII. 612 (Fyol).

bis zum Jahre 1507 geführt[1]; dieser Zeitpunkt wäre also der äußerste Zeitpunkt ihrer Entstehung.

* * *

Was die Herkunft der Stücke betrifft, so sind sie von Herrn Archivrat Dr. Krebs vor Jahren im Schlosse zu Waldleiningen auf dem Speicher gefunden worden, wohin sie von irgendeiner Fürstl. Leiningenschen Besitzung gekommen sein mögen. Und am Mittelrhein werden die Scheiben, wie gesagt, auch entstanden sein. Die Beziehung zu einem Stich des Hausbuchmeisters, die Wappen des Erzbischofs von Mainz, der Grafen von Nassau sind äußere Hinweise darauf[2]. Stilistisches tritt hinzu, abgesehen von dem ganzen mittelrheinischen Charakter der Martinsscheibe, von dem schon die Rede war.

Sehen wir uns nach sonstigen verwandten Erscheinungen um.

Das Ornament auf der Nassauscheibe begegnet ganz ähnlich auf einer Rundscheibe mit Johannes d. T. im Fürstl. Isenburgschen Schlosse zu Büdingen, wenn hier auch der Stab fehlt, um den das Ornament sich herumwickelnd gedacht ist[3]. Die Wellenranke auf dem Rande der Auferstehungsscheibe findet sich sehr ähnlich auf einer Vierpaßscheibe mit wilden Männern im Züricher Landesmuseum (Wappen der Berner Familie Dittlinger)[4], nur geht sie hier fortlaufend durch, während sie auf der Amorbacher Scheibe immer wieder absetzt, und ähnlich so auf einer runden Monolithscheibe mit Darstellung der Verkündigung aus der Zeit um 1500 im Schlosse Hohenschwangau begegnet[5]. Ebenso geht sie durch, noch reicher gestaltet, auf einer mittelrheinischen Vierpaßscheibe des Berliner Museums[6].

Die Henneberg- und die Martinsscheibe weisen ein eigentümliches Ornament auf von dünnen gebogenen Ranken mit nach beiden Seiten gehenden schmalen Blättchen, das ganz ähnlich auf einer Vierpaßscheibe des Frankfurter Historischen Museums begegnet; sie zeigt das Wappen von Mainz und das Rheingauer Haingericht und stammt wohl aus Lorch im Rheingau[7]. Auf die Elemente reduziert — schräg liegende Ästchen —, erscheint es u. a. auf zwei Scheiben nach Zeichnungen des Hausbuchmeisters im Berliner Schloßmuseum, in Basel und Thun[8], sowie bei den gleichfalls auf den Hausbuchmeister zurückgehenden Alpirsbacher Scheiben der Stuttgarter Altertümersammlung[9].

In diese Reihe gehört auch eine bisher wenig beachtete, ziemlich große (60,5 cm breite), aus Kloster Tiefenthal stammende Scheibe[10] des Nassauischen

---

1 Nach freundlicher Mitteilung von Stadtarchivar Dr. Ruppersberg in Saarbrücken; vgl. desselben: Geschichte des Saargebietes. Saarbrücken 1923. S. 76.

2 Es sei daran erinnert, daß einer der Grafen von Nassau als Adolf II. von 1461—1475 den Mainzer Stuhl innegehabt hat, also einer der Vorgänger Bertholds von Henneberg war.

3 H. Schmitz, Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgew.-Museums in Berlin. 1913. Text S. 113, Abb. 194.

4 Ebd. Text S. 109, Abb. 183 a.

5 Vgl. Alte Glasgemälde im Schloß Hohenschwangau. Hrsg. v. Osk. Zettler, bearb. v. Jos. Ludw. Fischer. München (1912). S. 15, Nr. 5.

6 Schmitz, Taf. 31, 193.

7 Ebd. Text S. 110, Abb. 185.

8 Ebd. Taf. 30. Text Abb. 180, 195. Vgl. S. 102, Abb. 170 (Erbach) 171. New-York.

9 Balet, Schwäbische Glasmalerei. Kat. der Altertümer-Sammlung in Stuttgart. Bd. 2. 1912. Nr. 32—35.

10 Veröff. von D. Heubach in den Nassauischen Heimatblättern. 20. Jahrg., Nr. 1 und 2. Wiesbaden 1916, S. 33, Abb. 11.

Landesmuseums in Wiesbaden. Sie zeigt die Form eines Dreipasses, und dargestellt ist vor prachtvoll rubinrot damasziertem Grunde ein wilder Mann, dessen Behaarung ins Bläuliche spielt, mit Knollennase und gelbem Vollbart. In Schrittstellung gegeben, schwingt er in der Rechten eine braune Keule, in der Linken hält er einen Schild mit schwarzer Hausmarke auf weiß damasziertem Grunde. Links an violettem Felsen ein Brunnen; auf seinem Rande ein Krug und ein angeschnittenes Brötchen, dieses mit leuchtend silbergelber Schnittfläche. Der Rand zeigt ein fortlaufendes Blatt, wie auf der Nassauscheibe in Amorbach, gelb auf schwarzem damaszierten Grunde.

Ist so über die ungefähre Entstehungszeit der Scheiben — letztes Viertel des 15. Jahrhunderts — kein Zweifel möglich, so läßt die eine Scheibe vielleicht eine noch genauere Datierung zu. Die Hennebergscheibe zeigt nämlich in 1 und 4 das Mainzer Rad, in 2 und 3 das Henneberger Wappen, und zwar selbst wieder quadriert: 1 und 4 Säule (nach der Familie Colonna), 2 und 3 Henne.

Genau die gleiche Form des Wappens begegnet auf einem Elektensiegel Bertholds — d. h. nach der Wahl, aber vor der Inthronisation des Erzbischofs —, das 1484—1485, aber sonst nicht wieder vorkommt[1]. Daraus ergibt sich also doch wohl auch für unsere Scheibe die Datierung 1484—1485, ein Zeitansatz, dem andere Dinge jedenfalls nicht widersprechen würden.

Sie rückt damit in die Nähe der bereits genannten Alpirsbacher Scheiben; diese gehören wohl zu den ältesten erhaltenen Wappenscheiben überhaupt[2]; da sie um 1482 zu datieren sind, so würde die Hennebergscheibe ebenso zu den ältesten Beispielen dieses Typus gerechnet werden müssen.

---

[1] Vgl. O. Posse, Die Siegel der Erzbischöfe und Kurfürsten von Mainz. Dresden 1914. Taf. 13, 4.

[2] Balet a. a. O. S. 18.

RUNDSCHAU

Sammlungen

ASIATISCHE KUNST IN DEN BERLINER MUSEEN

Wilhelm von Bode hat kürzlich in der D.A.Z.[1] für die Idee seines Asiatischen Museums in Dahlem einen neuen Vorstoß gemacht, und dieser Artikel arbeitet mit all den kleinen Mitteln, die man bei derartigen polemischen Erörterungen von seiten des zwar 80jährigen, aber noch temperamentvollen und streitsüchtigen Herrn nachgerade gewohnt ist.

Wer Bodes Kampfesweise während nahezu 20 Jahren aus der Nähe beobachtet hat, läßt sich durch die von ihm geübte Methode der Entstellungen und Verdrehungen den Blick für die Tatsachen nicht trüben, im Gegenteil, er erkennt deutlich die Quelle, der dieser neue Lärm entstiegen und weiß, daß im Grunde nur unbefriedigter Ehrgeiz, vielleicht aber auch das Gefühl, daß die neue Zeit andern Zielen nachstrebt, dem Achtzigjährigen die Feder in die Hand pressen.

Wie von ungefähr erscheint eines Tages in der amerikanischen Presse der Artikel irgendeines Herrn, der den ahnungslosen Deutschen als besondere Kapazität auf dem asiatischen Kunstgebiete vorgesetzt wird. Daß dieser Mann seine Wissenschaft kurz vorher von Herrn Bode selbst empfangen hat, wird selbstverständlich verschwiegen, dafür aber gesorgt, daß die Übersetzung eines solchen hintenherum angeregten Aufsatzes umgehend in einem der seiner Exzellenz bedingungslos ergebenen Organe erfolgt. Diesem ersten Trompetenstoß schließt sich sehr rasch die Fanfare jener Ahnungslosen an, die heute Herrn Bode noch aufs Wort glauben, ohne zu merken, wie sie selbst im Grunde die Geschobenen sind. Das Heer der Trabanten läuft Sturm, entfacht die öffentliche Meinung und die auf diese Weise emporbrandende Bewegung läßt zum letzten Male einen Schimmer von Glorie über dem Haupt des (armen und ach so sehr verkannten) ehemaligen Generaldirektors aufleuchten, der viel des wohlverdienten Ruhms genossen hat, ihn aber jetzt an falscher Stelle sucht.

Doch um auf das Wesentliche zu kommen:

Herr Bode plädiert, nachdem eben erst die durchaus vorbildliche Aufstellung der Ostasiatischen Abteilung durchgeführt worden ist, erneut für die Idee seines Dahlemer Projektes, das dank der klügeren Einsicht des Preußischen Staatsministeriums vor einigen Jahren notgedrungen zurückgestellt werden mußte, um nunmehr in wesentlich geläuterter Form an geeigneterer Stelle verwirklicht zu werden. Daß der museale Begriff „Asien" heute noch vielfach problematisch erscheint, mag zugegeben werden. Aber wie immer man sich auch zu der Frage der künstlerischen Totalität dieses Erdteils stellen mag, eines ist längst erwiesen: daß die islamische Kunst zu mindestens $^9/_{10}$ der Mittelmeerkultur zugehört und daß nur ganz schmale Verbindungswege vom Islam zu der größeren indischen und ostasiatischen Kunst im weitesten Sinne hinführen.

Gerade der eigentliche Schöpfer der Islamischen Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums, Professor Sarre, vertritt mit voller Überzeugung den oben erwähnten wissenschaftlichen Standpunkt und Herrn Bode, für den in solchen Augenblicken die durchaus maßgebliche Meinung des neben ihm arbeitenden Abteilungsdirektors Hekuba ist (nur weil es diesmal umgekehrt besser in den Gang seiner Beweisführung hineinpaßt!), wäre es ein leichtes gewesen, sich über die wirkliche wissenschaftliche Grundlage innerhalb der asiatischen Forschung bei Herrn Sarre Aufschluß zu holen.

Es hieße also einem ebenso verkehrten wie einseitigen Wunsche wegen alle morphologischen Voraussetzungen negieren, wollte man der fixen Idee eines Einzelnen zuliebe innerhalb eines großartig geplanten neuen musealen Programms den Islam von seiner natürlich genetischen Basis abtrennen, nur weil der geographische Begriff der Einheit Asiens Laien und Outsider zu falschen Schlüssen verführt.

Die Beckersche These von der Zugehörigkeit der islamischen Kunst zum Kulturkreis des Mittelmeerbeckens ist überall längst von den Forschern auf dem Gebiete der asiatischen Kunst anerkannt worden und nicht zuletzt ist ja Sarre selbst derjenige, der sich mit Händen und Füßen gegen die von Bode beliebte Unterstellung wehrt, daß etwa seine islamische Abteilung logisch ein Bestandteil des Asiatischen Museums in Dahlem sein müsse. Scheidet aber der Islam aus, dann bliebe für dieses Dahlemer Projekt nach Bodes Absichten überhaupt nichts übrig, denn für alle anderen Abteilungen ist, nachdem das alte Kunstgewerbemuseum geräumt ist, im Zentrum Berlins reichlich Platz vorhanden.

[1] 1. Beiblatt vom 25. Januar 1925.

Wäre es Herrn Bode deshalb um die Sache allein und nicht um den persönlichen Ehrgeiz zu tun, er müßte dem Himmel danken, daß ihm so oder so die sichere Blamage bezüglich seines Dahlemer Museums-Baues erspart geblieben ist. Ist man in einer Millionenstadt wie Berlin schon so glücklich, den musealen Kunstbesitz innerhalb eines kleinen Stadtbezirks zu vereinigen, dann hätte man den Kunstfreunden schon vor Jahren die Zumutung ersparen sollen, eines Tages an die äußerste Peripherie hinauspilgern zu müssen, zumal unter der Voraussetzung, daß dazu die musealen Bestände noch zersplittert werden.

Inzwischen ist aber die Idee des Asiatischen Museums in Berlin auf der einzig möglichen Grundlage der Verwirklichung schon sehr nahegerückt: Das frühere Völkerkundemuseum in der Prinz-Albrecht-Straße, das durch einen besonderen Verbindungsbau mit der im Erdgeschoß des alten Kunstgewerbemuseums bereits so glücklich aufgestellten ostasiatischen Kunstabteilung verbunden werden wird, befindet sich nämlich zur Zeit in einem grandiosen Umbau, den ein wahrhaft künstlerischer Instinkt leitet. Hier wird in Kürze die Welt Asiens (ohne den Islam, der, wie gesagt, eine andere Anlehnung nötig hat) so eindeutig zu ihrem Rechte kommen, daß wahrscheinlich dieses Museum eines der schönsten, lebendigsten und meistbesuchten von Berlin werden dürfte.

Mit einem Geschmack, der aus den Erfahrungen des letzten Jahrzehntes museumstechnisch eminent gelernt hat, wird hier das große künstlerische Erbe Asiens lebendig gemacht, indem man den reichen Bestand des ehemaligen Völkerkundemuseums mit seinen Schätzen aus Zentralasien (Turfan), Indien, Indonesien, Siam in stärkster Sichtung des künstlerisch und wissenschaftlich allein Bedeutsamen mit dem Ostasiatischen Museum Kümmels vereint. Und daß von diesem Gesamtkomplex aus auch eine Verbindung zu den prähistorischen und ethnographischen Schätzen der Naturvölker geschaffen wird (die den oberen Stock dieser beiden Museen in ganz neuer Aufstellung füllen sollen), gibt dem hier verwirklichten Gedanken einer großen morphologischen Einheit eine so unerhörte Perspektive ins Universale hinein, daß nur Laien dieses Projekt mit dem Bodeschen Plan für Dahlem in einem Atem nennen können.

Es wäre Herrn Bode also zunächst einmal von Herzen zu wünschen, daß er sich über die Vorgänge grundlegend informiert, die sich in seiner nächsten Nähe abspielen, bevor er den für einen deutschen Beamten immerhin sehr merkwürdigen Schritt tut, die öffentliche Meinung gegen seine vorgesetzte Staatsbehörde zu erregen.

Entweder versteht der in Bode verkörperte „gelehrte Antiquar" des 19. Jahrhunderts die Zeichen dieser unserer neuen Zeit überhaupt nicht, oder er will sie nicht erkennen, weil er sich sonst sagen müßte, daß die Entwicklung längst über ihn hinweggegangen ist. Museen wie das Kaiser Friedrich-Museum, die einmal nach der Idee des Herrn v. Bode Wirklichkeit wurden, sind warnende Tatsachen, soweit es sich um die rein architektonisch-technischen Probleme eines solchen Baues handelt — man denke nur an die wahrhaft grauenvolle „Basilika" dieses Hauses! Aber auch das sogenannte Deutsche Museum auf der Spreeinsel, für das man die vielen Millionen in die Spree schütten mußte, steht heute nach Bodes Intensionen zur Hälfte vollendet so da, daß der Ruf, zu retten, was noch zu retten ist, nicht laut genug erschallen kann. Daß auch hier noch eben rechtzeitig die Hand des Ministeriums im letzten Augenblick gewisse Dinge verhinderte, die zu einer verhängnisvollen Blamage geworden wären, teilt Herr Bode selbstverständlich der Öffentlichkeit nicht mit. Ahnungslos, wie er von jeher diesen rein künstlerischen Problemen gegenübergestanden hat, schwenkt er nach Demagogenart lustig sein Fähnlein im Winde, weil er der Meinung ist, daß, je lauter er schreit, um so sicherer die Leute annehmen, daß nur er im Rechte sein könne. Hätte dieser Herr wirklich den Adel der Gesinnung, der es nur um das Sachliche allein zu tun ist, und hätte er selbst auch nur entfernt den Maßstab für die hinter ihm liegende Leistung seiner Persönlichkeit, die bei Gott niemand verkleinern möchte, dann würde er seiner vorgesetzten Behörde die Aufgabe nicht noch durch kleinliche Rankünen und gehässige Verleumdungen erschweren, sondern sich dankbar darauf besinnen, daß hinter ihm, dem Achtzigjährigen, immerhin noch eine neue Generation steht, die anders fühlt und bei äußerer Bescheidenheit vielleicht doch die Dinge größer wertet, als sie Herr v. Bode jemals gewertet hat. Ein Mann in seinen Jahren hat unbedingt das Recht, sich endlich auf den längstverdienten Altenteil zurückzuziehen, und er hätte eigentlich die Pflicht, wenn wirkliche Größe in ihm wäre, den Männern, die aus seiner Hand ein sehr stattliches, aber auch recht zweifelhaftes Erbe übernehmen, die Aufgabe nicht durch Intrigen zu erschweren, sondern zu erleichtern. Auch persönliche Eitelkeit hat in Fragen, die

innerhalb der lebendigen Kultur einer Zeit von weittragenden Folgen sein werden, zu schweigen, und wenn es sich dabei um das klar erkannte Programm eines wirklichen Forschers auf einem Spezialgebiet Asiens handelt, dann muß Herr Bode vor dieser höheren Einsicht unbedingt kapitulieren, auch wenn das Dahlemer Museum notgedrungen zunächst nichts anderes bleibt als das große Magazin zur Entlastung der übrigen Sammlungen von dem vielen Nebensächlichen, Überflüssigen und künstlerisch Wertlosen innerhalb des Berliner musealen Besitzes — was aber noch keineswegs entschieden zu sein scheint. Vielleicht braucht Berlin einmal dies Gebäude außerdem für ein großes ethnologisches Forschungs- und Lehrinstitut mit den dazugehörigen Studiensammlungen. *Biermann.*

GRÜNDUNG EINES STÄDTISCHEN MUSEUMS FÜR MODERNE MÜNCHNER KUNST

Die Stadt München kaufte das umfassende Lenbach-Anwesen in Nähe der Glyptothek, nachdem Frau v. Lenbach die Lenbachsammlung der Stadt zum Geschenk gemacht hatte, eine Sammlung, in der sich beträchtliche Stücke aus verschiedenen Zeiten der Kunst befinden. In einem Teil der Gebäude soll nun eine städtische Galerie errichtet werden, die der Sammlung moderner, speziell Münchener Kunst zu dienen hat, da sich die staatlichen Sammlungen auf das gesamteuropäische Bereich, ja die Kunst des ganzen Erdballs einzustellen haben. Der Plan einer Galerie für die Produktion der gegenwärtigen Kunst Münchens war schon seit langem erwogen worden. Es lagen schon eine Reihe von Bilderstiftungen hierfür vor. Ferner waren von Künstlervereinigungen auffordernde Denkschriften eingegangen.

Eine solche, örtlich beschränkte Sammlung kann Sinn haben, wenn das Auswahlprinzip in sichersten Händen liegt, mit größter Vorsicht nur das Allerbeste aus allen Richtungen ausgewählt wird und Schenkungen nicht im ganzen aufgenommen zu werden brauchen. Anderenfalls würde die Galerie nichts als Gefahr und Zersplitterung bringen. Wer nämlich die Flut von Kunst und Unkunst kennt, die heute in einer Großstadt und gerade in München (vergl. Glaspalast) jährlich hervorquillt, wer vom Ehrgeize der vielen sich verkannt fühlenden „Größen" weiß, die mit Schenkungen bereitstehen werden, um sich Unsterblichkeit zu sichern in den städtischen Räumen, wer die umfassende Skepsis fühlt, mit der gerade die beste Jugend einer Überschätzung der Kunst, speziell der Malerei, heute zu begegnen beginnt, der mag ahnen, welch ungeheurer Umsicht und Sicherstellung es von vornherein bedarf, wenn das Institut kein Sammelbecken zeitfremder künstlerischer Reaktion werden soll. Die Leitung dieser Galerie muß über starke Vollmachten verfügen, über sichersten Sinn für die Zeit und unbestechliches Qualitätsgefühl, damit München in dieser Sammlung nicht etwa nach einiger Zeit als die Stadt des ausgedehnten Mittelmaßes erscheine. *R.*

VERKAUF DER CUMBERLAND-SAMMLUNGEN

Wie uns aus Wien berichtet wird, finden gegenwärtig Verhandlungen statt zwischen der Vermögensverwaltung des Hauses Cumberland und französischen und amerikanischen Kunsthändlern. Dabei handelt es sich in erster Linie um den Verkauf eines Teiles der Bildersammlung, die heute im Provinzialmuseum in Hannover untergebracht ist. Glanzstück dieser im übrigen nicht immer erstklassigen Sammlung ist das Bild eines welfischen Herzogs von Hans Holbein, das ebenfalls mit verkauft werden soll. So wünschenswert es an sich auch wäre, ein solches Dokument für Deutschland zu erhalten, muß doch gesagt werden, daß man sich dieses Mal ruhig in das Unvermeidliche fügen soll, da wir in deutschen und schweizerischen Sammlungen wesentlich vollwertigere Dinge von der Hand Holbeins besitzen.

Interessant wäre es dagegen zu erfahren, inwieweit der eigentliche Familienbesitz des letzten Herzogs ebenfalls von der Verkaufsabsicht berührt wird. Diese dürfte sich niemals auf den prachtvollen Welfenschatz des Hauses erstrecken, dem der letzte Herzog in seinem Palais in Penzing ein so überaus treuer Hüter war. Erst wenn man weiß, daß diese Schätze, die für die deutsche Kunst unersetzlich sind, vor dem Verkauf ins Ausland sicher sind, wird man dem übrigen Ausverkauf des Hauses Cumberland gegenüber beruhigt sein können. *B.*

DORTMUND

Das Städtische Museum für Kunst und Gewerbe erwarb Anselm Feuerbachs „Othello" aus dem Jahre 1871, Lovis Corinths „Götz von Berlichingen" (1917), Wilhelm Schmurrs „Am Niederrhein". Ferner Bronzen von Benno Elkan und Renée Sintenis und Handzeichnungen und Aquarelle von Feuerbach, Arthur Kampf, de Vlaminck, Menzel und Heinrich Heuser.

HALLE

Die Stadt Halle hat kürzlich en bloc für ihr schönes Museum, dem zuerst Sauerlandt die programmatische Richtung gewiesen — man denke an den seinerzeit durch ihn getätigten Ankauf des Noldeschen Abendmahls — die Frankfurter Sammlung Fischer angekauft, die hervorragende Werke moderner Meister ihr eigen nennt und soeben erstmalig öffentlich ausgestellt worden ist.

Wie unser Dresdner Mitarbeiter meldet, umfaßt die Sammlung insgesamt 24 Gemälde, darunter 7 Bilder von Kirchner, außerdem Arbeiten von Heckel, Nolde, Schmidt-Rottluff, Marc, Kokoschka, Picasso u. a.

Damit bekommt die Gemäldeabteilung des städtischen Museums, das außerdem reizvolle Schätze des älteren Kunstgewerbes birgt, einen bedeutenden Zuwachs, zu dem man die Stadt aufrichtig beglückwünschen darf. Wie beschämend erscheint gegenüber diesem mutigen Zugreifen eines deutschen Provinzmuseums das Verhalten der Stadt Köln, die vor wenigen Monaten die Schenkung der Sammlung H. von Garvens ablehnte, bloß weil offenbar der entscheidenden Instanz der gute Wille oder das Vermögen fehlten, diese zum Teil einzigartigen künstlerischen Werte zu begreifen und festzuhalten.

Dabei ist Halle noch immer ohne Museumsdirektor, dem die Aufgabe anvertraut werden soll, das Vorhandene programmatisch fortzuführen. Die Schwierigkeit bei der Berufung einer geeigneten Persönlichkeit liegt offenbar darin, daß für Halle nur ein Direktor mit bestem künstlerischen Instinkt im Hinblick auf die Aufgaben der modernen Galerie in Frage kommt, der aber zugleich auch auf dem Gebiet des älteren Kunstgewerbes wissenschaftlich versiert sein müßte. *B.*

LONDON

Das Victoria- und Albert-Museum hat seiner Abteilung für Skulptur verschiedene Neuerwerbungen hinzugefügt, darunter ein Bronzepferd, Antonio Susini signiert, das aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts stammt, ferner ein Marmorrelief, „Jungfrau mit Kind“ darstellend, das aus der Incoronata in Neapel kommen soll und von einem sienesischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts stammt. Eine interessante Neuerwerbung des Museums ist die Maske eines Knaben in Porphyr des Francesca del Tadda, eines florentinischen Künstlers des sechzehnten Jahrhunderts. *Bo.*

PRAG

Die moderne Galerie erwarb eine Anzahl moderner Gemälde, darunter Filla: Stillleben, Špala: Landschaft. Oppenheimer (Mopp): Selbstbildnis. Kleines Orchester und zwei Stilleben. *O. S.*

STOCKHOLM

Um die Summe von zwei Millionen Kronen hat der schwedische Staat die Sammlung des verstorbenen Stockholmer Bankiers Ernst Thiel erworben, die als die bedeutendste Sammlung neuerer skandinavischer Kunst gilt. Sie umschließt alle prominenten Meister der schwedischen Malerei des 19. Jahrhunderts, darunter Werke von Zorn, Liljeford, Larson u. a. Außerdem ist die Malerei Norwegens und Dänemarks vollwertig in dieser Galerie vertreten, nicht zuletzt auch Munch, dessen Bildnis von Thiel zu seinen besten Porträtschöpfungen gehört. *G.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Oskar Moll / Rudolf Levy / Bela Czobel / Abraham Palukst / H. W. T. Reiffenstuel / Wolfgang Schülein / Suzanne Carvallo-Schülein / Joachim Ringelnatz / Otto Herbig / Walter Dexel.

Ein Zufall gleichzeitiger Darbietung verwies darauf, wie verschieden und individuell Henri Matisse durch seine Schüler aufgenommen und befolgt worden ist. Eben darin, nicht manieristisch und rezeptmäßig, sondern persönlich und daher in divergenter Weise verarbeitet zu werden, liegt die wahre Fruchtbarkeit jeglichen Vorbilds oder Prinzips beschlossen. Und eben in solchem Sinne war Matisse fruchtbar. Auch dort, wo seinen Anregungen minder eigenwillig und in immerhin direkterem Anschluß stattgegeben wurde, haben sie nicht wie eine akademische Doktrin, sondern als überzeugende künstlerische Gesinnung und lockendes Beispiel gewirkt.

In der Kleinen Galerie begegnete man (außer etlichen hübschen Bildchen von Erna Frank sowie mehreren koloristisch unbefangenen, naturkräftig geschauten Arbeiten Wilhelm Wagners, den in extenso zu zeigen längst einmal lohnen würde) gern wieder in Oskar Moll demjenigen unter den engeren Matissejüngern, der vornehmlich den hellen Reiz, den klanglichen Schmelz des Vorbilds kultiviert hat. Seine in duftigen Farben und träufenden Rhythmen schimmernde Idylle, deren buntdurch-

atmete Gelassenheit und parkliche Stimmung mitunter gläsern zu erklirren scheint, als streife ein Traum durch Kristallgehänge, enträt freilich in jeder Beziehung der Kühnheit und geistigen Superiorität des Führers Matisse, der aus der reinen Helle des farbigen Ensembles stets die Konsequenzen einer freien und weiten Bildordnung, einer formklar und doch lose umschreibenden Darstellung, einer beschwingten Ungewöhnlichkeit des gesamten Gepräges zieht und trotz aller Arabeske niemals wie Moll in der dekorativen Gebundenheit des gepflegten Zierbildes sich befriedigt. Rudolf Levy, dessen letztjährige Produktion in der Galerie Flechtheim gastierte, kommt in dem lüftigen Schwung seiner Skala und dem schweifenden Duktus des Pinsels dieser Seite an Matisse näher. Seine Malerei ist splendid und freudig, dabei gewiß nicht ohne Feinheit des Gefieders. Neben der durchscheinenden Spröde und Versponnenheit Molls fällt ihre leuchtende Offenheit ins Auge, um sich wiederum abzuheben von der lichten Frontalität eines Matisse. Es ist etwas köstlich Müheloses in den charmant zusammengespielten, buntstrahlenden Bildern Levys, aber zuletzt entschädigt ihre Grazie doch nicht für ihre etwas artistische Bequemlichkeit, ihr Geschmack ist nicht für den Mangel an Erfindung, wie er zumal in jenen zwar reizvoll ineinandergeschmiegten, aber etwas zu fließend und wie im Dutzend gemalten südlichen Küstengegenden klafft. Eigentümlicher und beziehungsfeiner gesellt die Stilleben, deren Früchte süß die Sonne zu verströmen scheinen, die sie hat reifen lassen.

Bela Czobel, dessen ganz schlichte, dunkelsanfte Malerei wieder die Galerie Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein betreut, erscheint in seiner tiefgedämpften, linkischen, schweren Art fast als Widerpart des einstigen Lehrers seiner Pariser Jahre. Aber gerade er, der sich des sonst Schule machenden hellen Glanzes und lichtfarbigen Flächenklanges begab, hat die geheimeren Gehalte Matisses bewahrt und schließlich ins Dörfische, ins Einfältige transponiert. Die Menschen haben die Hände im Schoß, langsam gleiten Straßen und Stunden, die Luft fällt weich und dick. Alles wird Schemen der Muße, — der Stall, die Frauen vor dem Haus, der Steinhaufen zwischen kargen Tannen. Im dichten Medium traumblauer Dämmrigkeit wird das Gewichtige schwebend. Czobels Bild hat schlummernden Atem und die Geduld des Jenseits von Froh und Traurig. Neben so manch affektierter Einfachheit gewährt es die ganze und reine. Seine Kunst ist nicht danach angetan, viel von sich reden zu machen — sie macht still wie sie ist. Vielleicht habe ich darum dem Leser dieser Zeitschrift schon seit einem Jahr die damals angekündigte Darstellung schuldig bleiben müssen; demnächst soll sie versucht werden. —

Während in der Bedrängnis einer schon beängstigenden Kaufunlust die Berliner Kunsthandlungen mit gewichtigeren Veranstaltungen nur zu sehr kargen, haben gerade manche anspruchsloseren Talente da und dort ein paar Proben ablegen können. Abraham Palukst durfte seine huschigen Radierungen an Czobels Seite zeigen: testamentarische Pathetik und jüdisches Kleinstadtgenre, Blätter, die über ihren Mangel an Gestalt durch teils phrophetisch-wüstes, teils intimisierend-kribbelndes Ungefähr hinwegzutäuschen suchen. Bei Carl Nicolai lernte man in Hans W. T. Reiffenstuel (München) einen Landschafter kennen, der mit leicht und doch nicht leicht genug zeichnendem Aquarellpinsel in der Art Cézannes, aber ohne rechten Sinn für die Beredsamkeit der zarten Pigmente, bewährte Motive nicht ungefällig behandelt, aber in seiner scharfen und unruhigen Öltechnik stoppelig und krude wirkt. Weit hauchiger lichten sich die Töne in den Aquarellen Wolfgang Schüleins, den uns Gurlitt gebracht hat, am feinsten in kahlen, durchsichtigen Schneeluftstimmungen. Wie durch feinbeschlagenes Glas sind Paris und Oberbayern geschaut, farbig verflüchtigt und doch nicht fade, sondern regsam. Kompositorisch ist Schülein oft etwas wirr, er zerkleinert bis zur Inkonsistenz, gliedert nicht nach dem Gewicht. Suzanne Carvallo-Schülein überwindet solche Befangenheiten durch einen bizarr spielenden Esprit, der alle Eindrücke entzückend immaterialisiert, in kapriziöse Träume verwandelt. Ein paar federleichte Kritzelzüge sind das Garn, das die ballonhaft bunten und entstrebenden Tuschflekken festigt. Eine Eisenbahnbrücke hängt als filigranes Gespinst über einer Seifenblasenwelt, winzige Leutchen und Reiterchen wuseln darin wie Infusorien durch den tausendbunt funkelnden Tropfen. Aus einem Anflug von Rosa, Blond und blauen Tüpfchen bildet sich die helle Lieblichkeit des Kindergesichts. Eine charmant leichte Hand hat diese Frau. Die Malversuche des prachtvollen Groteskmelancholikers Joachim Ringelnatz, die das Graphische Kabinett J. B. Neumann brachte, ergötzen durch eine zierliche Unbefangenheit des Stils, speziell der Raumfassung, und durch die Absonderlichkeit

der Einfälle. Als wundersames Gemisch vieler blauer Tinten erscheint der Meeresgrund, wo allerlei Fischzeug ein gesunkenes Boot umspielt. Aber auch im Wintergelände, ein harmloses Uferstückchen gewinnt eigenes Gesicht. Ein liebenswürdiger Dilettantismus, überraschend frei von der Neigung, seine Gedichte zu illustrieren. —

Die Pastelle des jungen Otto Herbig, die jetzt bei Dr. Steinbart erneut die Aufmerksamkeit auf diesen stetig reifenden Künstler lenken, überraschen durch die Entfaltung der spezifischen tonalen und strukturellen Anlagen des heute in Mißkredit gekommenen Materials. Sie sind nicht etwa bloße Buntzeichnungen, so unmittelbar vom graphischen Schwung farbiger Kreiden sie getragen sind. Sie meiden jene leidige Verblasenheit und difusse Atektonik, die wohl die hauptsächliche Gefahr der Pastelltechnik ist, ohne auf die Feinheiten der pelzigen Stäubung und der weichen, geschmeidigen Übergänge zu verzichten. Die flächig verwobene Schraffur holt weit aus und ist nicht ängstlich verkittet, sondern bedeutet ein rhythmisch lösendes, die Schicht fein erschütterndes Moment im Bilde, bestimmt das Kreisen und Schweifen der Formen. Aber sie ist andrerseits genügend gebunden, um die reine, volle Leuchtkraft der Farben, die schimmernde Wölbung der Oberflächen nicht zu irritieren, noch gar die schummrige Geschlossenheit und sanfte Einheit der Kompositionen aufzuharken. Die schlichten Landschaften, die ein nicht weiter ansehnliches Stück Ostseestrand oder auf eine sehr innige Art das Sommergärtchen mit dem obligaten Haushuhn schildern, ließen sich noch dichter und luftiger denken; da geht der Kreidestrich nicht immer räumlich auf, bleibt eine gewisse Lähmung. Erstaunlich tief und schön aber sind die Stilleben geraten, die den weißen Glanz von Porzellanfiguren mit wunderbar belebten Chrysanthemen und Mimosen paaren oder Teddybär und Kohleneimer wie Märchenwesen sich regen und verhalten auffunkeln lassen. Herbigs künstlerische Phantasie ist von jener stillen Erschlossenheit, der die umgebenden Dinge, die naheliegenden Erlebnisse unerschöpflich sind, magisch sich weiten und eine kostbare Fülle glitzernder Imponderabilien offenbaren. —

Im „Sturm" bewiesen sich die planimetrischen Gestaltungen Walter Dexels so nachdrücklich und evident, daß der chronistische Vermerk mir unzulänglich erscheint, Formgepräge und praktikablen Sinn dieser absolut klaren, konsequenten, flexionsfeinen Malerei, die durchaus Malerei ist und nicht mathematisches Exempel, zu kennzeichnen. Wie in durchdacht getreppter Kadenz die Bilder dieser Folge über die Wand verteilt waren in einem zwingenden System von Abstieg und Aufwärts, das entsprach ganz und gar dem Geiste der einzelnen Formungen. Deren doppeltes Streben, die lautere Schönheit der ruhigen Fläche, der ungetrübten Malerei, der präzisen Ordnung Erscheinung werden und dann solche Paradigmen eines neuen Geistes und einer neuen Einfachheit das Leben (über die Gestalt des Geräts und der Mitteilung hin) durchwirken zu lassen, soll nächstens eingehender dargestellt werden. Dexel ist kein konstruktivistischer Pedant und kein konstruktivistischer Gaukler, sondern ein Sucher reiner Klänge und reiner Bräuche.

Willi Wolfradt.

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Galerie Arnold: Oskar Kokoschka / Erfurth: Chr. Rohlfs / Fides: Werefkin / E. Richter: Mopp / Kunstverein: Münchner Neue Sezession.

Der Auftakt des diesjährigen Ausstellungsbetriebs ist recht verheißungsvoll. In der Galerie Arnold ist fast das gesamte Werk Kokoschkas zu sehen, bei Erfurth der 75jährige Rohlfs, in der Fides die Werefkin, die nach Deutschland bisher nur mit einzelnen Arbeiten kam.

Daß es der Galerie Arnold gelungen ist, in dieser Zeit eine so vollständige Kollektion der Arbeiten Kokoschkas zusammenzubringen, ist eine Leistung, die Dank verdient. Vom Trancespieler (1906) bis zu den letzten Bildern aus Paris ist alles Wesentliche mit wenigen Ausnahmen vorhanden, gegen 50 Gemälde, über 50 Handzeichnungen und das gesamte graphische Werk, von den Probedrucken zu den „Träumenden Knaben" (1906) bis zu den letzten Lithos. Es ist nicht möglich, im Rahmen einer Ausstellungsbesprechung das zu tun, was als Zweck dieser Übersicht gedacht ist, eine Nachprüfung des Urteils über den Maler. Das bleibt einer besonderen Untersuchung vorbehalten. Die Galerieleitung hatte beabsichtigt, ohne Wissen Kokoschkas eine Kollektion zusammenzubringen und ihn damit zu überraschen. Kokoschka erfuhr davon und bot seine Mitarbeit an, ohne die es sicher nicht möglich gewesen wäre, das Material nach rückwärts in dieser Vollständigkeit auszubauen. Er muß wohl selbst das Bedürfnis gehabt haben, mit seinem ganzen Oeuvre einmal vor die Öffentlichkeit zu treten, zumal ihm die Widersprüche in der Kritik der letzten Jahre nicht verborgen

geblieben waren. Es ist heute so, daß die Öffentlichkeit ziemlich impulsiv und entschieden für den frühen oder den späten Kokoschka Stellung nimmt, an dem mittleren (1913—16) etwas kühler vorbeigeht. Es ist auch durchaus nicht leicht, den Weg von der bekannten Montesquieu-Rohan bis zu den Dresdner biblischen Gemälden als eine organische Entwicklung zu sehen, die nicht anders sein kann. Man hat den Eindruck, als ob die Malerei Kokoschkas eine Begleiterscheinung seiner allgemeinen Aktivität sei, als ob er sich für diesen Weg der Mitteilung entschlossen hätte, der Mensch aber den Maler ziemlich sicher in der Hand hätte. Sind die Anfänge überschattet von einer Magie der Seelenanalyse (selbst die Landschaft zerlegt sich in Nervenbündel), so steht über den späten Arbeiten der Wille eines Propheten, der für neue Tempel Wände malen möchte, die auch noch in einem lichtarmen Raume von intensivster Leuchtkraft sind. Die Werke der mittleren Zeit (Professor Moll 1913) führen aus der Chemie seiner Seelenforschung in die Praxis des Malens mit breitem Pinsel und einer Farbe, die fast immer nach Grau orientiert ist, als ob er sich auf dem neuen Boden erst vorsichtig zurechtfinden müßte. Zwischen diesen Versuchen und den frühen Porträts liegen noch eine Anzahl Kompositionsversuche wie „Heimsuchung", die aus dem zeichnerischen Stil in eine Vortragsart hinüberführen, wo alles Konkrete von scheinbar zufälligen, phosphoreszierenden Farbflecken lebt. Soviel dürfte aber auf Grund der Gesamtschau heute schon klar sein, daß Kokoschka mit jeder der verschiedenen Ausstrahlungen seines Wesens einen bedeutsamen Beitrag zur Kunstentwicklung der letzten Jahre darstellt und die Erkenntnis des Phänomens Kokoschka heute noch zu den Aufgaben gehört.

Aus der ersten Zeit sind alle wesentlichen Porträts da, der Trancespieler (im Besitze des Breslauer Museums), die Herzogin von Montesquieu-Rohan, das erste Bild, das durch Osthaus in ein öffentliches Museum kam. Heute wirkt dieses Bildnis wie eine alte chinesische Malerei, mit feinem Pinsel und ganz dünnen Farben ist das zweite Gesicht dieser Frau aufgezeichnet, das die Grenzen der Bildnismalerei um ein großes Stück erweitert. Der Architekt Loos ist da, Frau Bessi Loos, Janikowski und der von innen verbrennende Peter Altenberg, Else Kupfer, Paul Scherbart (in dieser Fassung noch über die bekannte Federzeichnung hinausgehend) u. a. Von den Kompositionen: „Die Sposalizo", „Ritter, Tod und Engel", „Ruhe auf der Flucht", „Verkündigung", „Heimsuchung". Sie gehören farbig und ausdrucksmäßig ebenso eng zusammen wie die 15 Bilder aus der Dresdner Zeit. Überall ist versucht, das zur Atmosphäre des Vorgangs Gehörige einzubeziehen, ohne mitteilsam oder illusionistisch zu werden. Das Enthüllende, Aufdeckende der Porträts ist in die Beziehung zwischen den Gestalten verlegt, die ebenso jenseitig sind wie ihre Farben.

Mit der „Blinden Mutter" von 1913 beginnt eine Zeit der formalen Beruhigung. Es scheint, als ob Kokoschka nach reichlichen Experimenten das Bedürfnis nach Klarheit und Verfestigung der ihm wesentlichen Tatbestände hätte. Die blinde Mutter ist von einer ganz neuen Wirklichkeit, verwandt der des Selbstporträts (Galerie Fischer) und des gewaltigen Doppelporträts 1914 (Slg. Garvens). Die Gruppenbilder der mittleren Zeit fehlen, dafür sind da die Bildnisse Moll, Dirsztay, von Webern, Adler, ein Selbstporträt und das Bildnis auf grünlichem Grund.

Mit der „Jagd" von 1918, die die Bremer Kunsthalle zur Verfügung gestellt hat, setzt die Periode stärkster Farbigkeit ein, die mit 15 Bildern einen fast lückenlosen Überblick über sein Schaffen der letzten Jahre gibt. Der Eindruck des Dresdner Saals ist farbig nicht zu überbieten. Selbst Nolde erscheint in der Erinnerung blaß daneben. Die ersten Bilder dieser Jahre erregten, als sie bekannt wurden, peinliches Entsetzen. Man konnte gar nichts mit ihnen anfangen. Heute schon ist das Lager der Kokoschka-Freunde gespalten, und recht ansehnliche unter ihnen halten zu den späten Arbeiten. Die drei von der Dresdner Gemäldegalerie erworbenen Bilder sind übrigens im Museum geblieben, darunter die „Musik". Das wichtigste dieser letzten Werke scheint mir der „Maler" zu bleiben (Kokoschka malend zwischen zwei Frauen). Mit unaufhörlichem Fleiß hat Kokoschka über ein Jahr daran gearbeitet und alle Möglichkeiten der Bildtektonik dabei durchversucht. Von der ursprünglichen Konzeption ist so gut wie gar nichts geblieben; das Resultat aber ist ein Stück Wandmalerei auf Leinen, die ebenso wie das große dreifigurige Bild „Jacob, Rahel und Lea" den Rahmen als lästig empfinden läßt. Diese Bilder haben einen Aufbau in der Vertikale und Horizontale, der eine Tiefenwirkung nicht aufkommen läßt und trotzdem durch ein sonderbares System von Überschneidungen

die volle Plastik des Körperlichen vortäuscht. Die zwei Pariser Bilder (Opernplatz und Frauenbildnis) zeigen Kokoschka beschwingter, freier, französischer. Kann sein, daß sie ein Intermezzo sind, oder sollte Kokoschka, der schweren Fracht überdrüssig, einen neuen Weg zur Kunst suchen?

Von den Zeichnungen sind besonders die seltenen frühen eine Kostbarkeit. Der „Sitzende Knabe“ aus der Anfangszeit (aquarellierte Zeichnung), ein ziemlich naturalistisch erfaßter Straßenjunge, hat einen an Goya erinnernden Ausdruck und ist innerhalb des Oeuvre ein Einzelfall. Aus der Zeit des Klimtschen Einflusses sind eine Anzahl Akte da, die im Kontur allerdings schon die nervöse Beunruhigung des neuen Gestalters verraten. Zahlreiche Bleistift- und Kohlestudien zu Gemälden und Graphiken bieten ein reiches Studienmaterial für die Erkenntnis der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit auf der einen Seite, für die Erkenntnis dessen was Zeichnen heute heißt, auf der anderen. Die Graphik, von der das meiste im Graphischen Kabinett aufbewahrt werden mußte, enthält u. a. seltene Probedrucke, längst verschollene Plakate, alle Graphikfolgen, darunter die erste, vier Farbenlithos zu seiner Dichtung „Die träumenden Knaben“.

Die Ausstellung bleibt bis Ende Februar und dürfte auch außerhalb Dresdens auf berechtigtes Interesse stoßen.

Bei Erfurth hängen etwa 80 Arbeiten des alten und doch noch jungen Chr. Rohlfs, Aquarelle, Zeichnungen und Drucke aus der letzten Zeit, die liebevoll für eine Geburtstagsausstellung ausgesucht sind. Rohlfs ist eine liebenswerte Begabung, nicht immer ganz persönlich, aber stets von unantastbarem Niveau in der künstlerischen Leistung. Manches ist ein wenig dekorativ, aber nicht im Sinne des Kunstgewerblichen, sondern eines Schönheitsideals, das in der Farbenempfindung und Verwebung östlich gerichtet ist. Eine Herbstlandschaft und ein Blumenstilleben sind bei ihm beinahe dasselbe, ein Teppich aus fast ungegenständlichen Formen und Farben, eine ungetrübte Freude für ein Auge, das auch zwischen den Tatsachen seiner künstlerischen Welt zu lesen versteht. Daneben aber hat sein Sinn für das Groteske sich in einer Form entwickelt, die neben dem Besten eines Nolde selbstsicher besteht. Das letzte aber, was Rohlfs zu sagen hat, sind mit Farbe und Stift hingekritzelte Gestalten von einer Beredsamkeit des Umrisses und einer Erfülltheit des Ausdrucks, wie sie in dieser Form nur bei ihm zu finden sind. „Frau mit Kind“ und „Bauer“ sind zwei solche Blätter, die vieles überdauern dürften.

Marianne von Werefkin ist von den heute malenden Frauen die stärkste Begabung. Ihre Sammlung von Bildern in der Fides (Zinzendorfstraße 2) überrascht durch die Weite der Vorstellungswelt, durch die Fremdartigkeit der Farbenempfindung und durch die Systemlosigkeit der Gestaltung. M. v. Werefkin malt eigentlich alles, vom feierlichen Bild bis zur Bordellstraße. Und sie verwandelt sich mit der Welt des jeweiligen Erlebnisses. Sie kann ganz malerisch und streng in der Form sein und ist dann wieder beinahe literarisch und illustrativ. Es sind Bilder dabei von ausgesprochen russischer, bäuerlicher Farbigkeit, und solche von einer Kultur, die den Franzosen nachempfunden zu sein scheint. An der Peripherie des Lebens sucht Werefkin am liebsten Begegnungen für ihre Kunst. Enge Gassen, Cafés, Vorgärten, Stadtwinkel erregen ihre malerische Phantasie am erfolgreichsten. Dann fällt ihr auch stets die zwingende Farbe und die einzig mögliche Form ein, und sie erreicht in diesen Arbeiten einen Verismus, der durch die Farbe einerseits unterstrichen, andrerseits visionär überhöht wird. Ein Bild wie die „Garnistraße“ ist so, und hier liegen offenbar für ihre Kunst die größten Möglichkeiten.

Bei E. Richter hängen Radierungen von Max Oppenheimer. Mopp ist ein großer Könner, aber nicht viel mehr. Bei aller äußerlichen Präzision sind die Blätter im Grunde willkürlich. Etwas gewollt Geistreiches gibt bei ihm jedem Gegenstand einen nicht ganz echten Glorienschein, der etwas vortäuscht, was nicht da ist.

Die „Münchner Neue Sezession“ hat im Kunstverein eine umfängliche Sonderaustellung Feldbauer (Dresden) hat das reiche Material sehr geschickt gehängt, nach inneren Zusammengehörigkeiten und Wirkungen, nach An- und Abklingen der farbigen und formalen Werte. Es liegt in der Natur der Sache, daß auch Unwesentliches in solchen Gruppenausstellungen mit durchgeschleppt werden muß, immerhin ist das Niveau beachtlich. Kanoldt ist mit vier Bildern so vertreten, daß man an der Qualität seiner formalen Leistung nicht zweifeln kann. Menses „Negermädchen“ ist eine der kultiviertesten Arbeiten innerhalb dieser Veranstaltung; Schrimpf enttäuscht ein wenig durch allzu große Distanz, die fast schon an Unbelebtheit grenzt. Caspar findet sich

vielleicht über die Landschaft zu einer freieren Selbstverständlichkeit zurück, seine religiösen Bilder sind zur Geste erstarrt. Von Feldbauer sind die „Badenden" ebenso kühn wie überzeugend in Aufbau und Farbe. Von den älteren Mitgliedern haben T. T. Heine, Eberz, Schinnerer, Püttner, Schülein, Caspar-Filser die Ausstellung beschickt, von den jüngeren Unold („Mutter"), Troendle, Nückel, Kopp („Spanische Landschaften"), Lasser („Trapez") und Achmann. Der Bildhauer Knappe zeigt ein paar Arbeiten („Bettler", „Hagar"), die diesen Ausschnitt des deutschen Kunstlebens um eine persönliche Note bereichern. *Grohmann.*

DIE MÜNCHNER NEUE SEZESSION

Der Kunstverein hat in einer Folge von Ausstellungen Münchner Malerei von 1800 bis zur Gegenwart vorüberziehen lassen. Die letzte, soeben eröffnete Schau gibt einen Überblick über die Geschichte der Neuen Sezession, die Ende 1913 gegründet wurde, aus den fortschrittlichen Mitgliedern der Alten Sezession, der „Scholle", den Teilnehmern der „Neuen Münchener Künstlervereinigung" und der „Sema" zusammenwuchsen, zu Kriegsbeginn in den primitiven Räumen der Eisbahn einsetzte und 1920 in den Seitenflügel des Glaspalastes zog. 11 Jahre hat man gearbeitet. Wenn wir heute eine Reihe Maler mehr oder weniger deutlich von den Zielen dieser Vereinigung abschwenken sehen, so daß es beinahe an der Zeit wäre, wieder eine Vereinigung herauszuschälen, so bestätigt sich nur der typische Lauf der Geschichte, die wieder einen neuen Ring eines Jahrzehntes an den Stamm des Bestehenden ansetzt. Die „Nachexpressionisten" (wie ich sie nenne) könnten mit gleichem Rechte eine Heraussonderung verlangen, wie das einst die Neue gegenüber der Alten Sezession tat. Indem wir hiermit zunächst nur konstatieren, daß die Nachexpressionisten innere Aktualität für sich haben (Aktualität ist allerdings ein bedeutsamer geschichtlicher Wert), treten wir doch den anderen nicht zu nahe: Denn es liegt uns ferne, die Frage der Qualität beiseite zu drängen, welche letzten Endes entscheidend bleibt. Jedermann wird aber herausfinden, was das Gemeinsame ist zwischen den ausgestellten Bildern etwa von Kanoldt (in strahlender Kristallklarheit und geistiger Solidität in der Durchführung), Mense (voll origineller Bildform, wenn auch nicht ganz gleichmäßig in der Durchführung) und Schrimpf (diesmal etwas kümmerlich vertreten). Jeder wird verstehen, warum man etwa Schulz-Matan (Lampenstilleben) hier anschließen kann und die letzten Werke Seewalds (Knabe mit Stilleben) und Unolds (die zwei Herrenbildnisse) als in stetigem Übergang zu dieser Gruppe betrachten darf: Gewisse konstruktive Spannung bei neuer zeichnerischer Sachstrenge waltet hier überall.

In schärfstem Gegensatz hierzu empfindet man die drei Bilder Slevogts, die die Spätblüte des bayrischen Impressionismus darstellen. Zwischen diesen Polen erscheinen die bekannten Münchener Sezessionisten: Brüne, Caspar (Mutter und Kind nicht ohne Reiz), die Caspar-Filser, Eberz (seine zwei kleineren Beiträge die angenehmeren), Feldbauer (ohne Entwicklung), Gött, Th. Heine (seltsam in sich verschieden) J. Heß, Kopp (enttäuschend), Lichtenberger, Püttner („Scholle", mit modernisierter Geste), Schinnerer, Schülein, Teutsch (enttäuschend), Tröndle. Wenn in dieser Reihe schon heute manches nicht mehr fesseln kann, so erfrischt man sich an einigen Zeichnungen Großmanns und Karl Arnolds, die beide, nicht zu ihrem Schaden, wenn auch in ganz verschiedener Weise, Einflüsse von Georg Grosz in sich aufgenommen haben. Der Zeichner Kubin bleibt der gleiche. Sonderstellung nehmen die bei reich konfigurierter Form ins blasse Grau abdämpfenden Malereien von Lasser und Nowak ein, wobei Lasser der Überlegenere bleibt. Von Achmann machten die Suppenesser Eindruck. Maly ist jung und muß noch manches entwickeln. Maxon erscheint angenehm und Thöny (Streichquartett) reizvoll. Bildhauerei ist nur sparsam vertreten, hält aber immerhin Niveau: B. Bleeker, Claus, Knappe, Kölle, Scharff. Auch einige Tote hat die Vereinigung zu betrauern. So R. Beeh, Maria Uhden-Schrimpf (die man lieber mit der „Ruhenden" hätte vertreten sollen), Weisgerber, der leider untief wirkt. Fr. Marc ehren die beiden kleinen Malereien mehr als der große Wasserfall, der zu den ein wenig zu dekorativen Arbeiten dieses edlen Geistes rechnet. Auch Paula Deppe in ihrer kraftvollen Landschaft gehört zu denjenigen, deren Tod wirklich zu betrauern ist. *R.*

HAMBURGER AUSSTELLUNGEN

Im Kunstsalon Maria Kunde, Lithographien und Aquarelle von E. Krantz, Berlin. Die Lithos malerische Blätter aus dem Harz und Hamburg. Die letzteren, in denen der besonnte Hafen, schattendunkle Binnenfleete, enge Straßenzüge und weite Plätze in guten Bildausschnitten festgehalten sind, stellen das Charakteristische des Objekts

heraus, ohne daß eine persönliche Gestaltungsfähigkeit des mit wenig Mitteln zu impressionistischer Wirkung strebenden Künstlers vernachlässigt wird. Merkwürdig allein neben den verschiedenen anderen Bildern stehen aquarellierte Kompositionen von P. Klee, die aber auch schon darum einsam sein müssen, weil ein an sich unkünstlerisches Moment, eine Übersensibilität in und an ihnen nur auf wenige Gleichgeartete im Sinne ihres Herstellers einwirken kann.

Robust dagegen die Kompositionen der drei übrigen im gleichen Raum gezeigten Künstler.

Kurt Schwitters' Merzklebebilder 1924 sind trotz aller Wortproteste dem Zug der Zeit genau so gut gefolgt wie alles andere. Sie sind viel einfacher und klarer und weniger gesucht aufdringlich als die der früheren Jahre.

Harmlos und natürlicher die Klebwerke von H. Arp. Bunte Vierecke sind, sich im farbigen und formalen Gewicht die Wage haltend, auf den Bildhälften ausbalanciert.

Sympathisch die rhythmisch beschwingten konstruktiven Studien des Holländers Cesar Domela, zeitgemäß im besten Sinne, sind sie durch ihre zusammengefaßten schwarzen und weißen Flächen — Schwarzweißbilder — von starker farbiger Wirkung.

Die Aquarelle von Walter Tank der Galerie Hofmann zartfarbige Elbuferlandschaften deren klare Kurzschrift sonnige Naturbilder wiedergibt.

Commeter von dessen ungewöhnlich guter Weihnachtsausstellung hervorragender holländischer Gemälde des 17. Jahrh. sowie deutscher und holländischer Graphik des 16. und 17. Jahrh. der Hauptteil der Graphik, eine große Reihe besterhaltener Blätter in teils vorzüglichen Zuständen (Dürer, L. v. Leyden, B. Beham, Aldegrever, Rembrandt u. a.) über den Januar noch ausgestellt bleiben, gibt daneben jetzt über die Kunst Hodlers einen Überblick.

Man kann mit 80 Gemälden schon eine Vorstellung von der Entwicklung eines Künstlers geben, zumal eines wie Hodler, bei dem von den 90er Jahren in sicherer Bahn die Vereinfachung und Monumentalisierung der Form und die Intensität der Farbe zunimmt, deren Wirkung sein Schaffen so bedeutsam machte. Die Reihe der Bildnisse beginnt mit einem rothaarigen Blumen pflückenden Mädchen (1887), dessen ins Profil gewendeter Kopf mit den etwas offenen und groben Mitteln des handwerklich noch nicht Vollendeten schon die Vorliebe des Künstlers für klaren Aufbau und Konturen zeigt. 1898 Mädchen in blauem Kleid mit dunklem Haar und Augen. Eine knospenhafte Frische der Erscheinung wird hier durch die herbe Linienführung erst vollkommen. 1900 weiblicher Halbakt mit versonnenem Ausdruck, dessen helles Fleisch vor grünem Grunde leuchtet.

Noch sind hier und auch auf dem „Mädchen im Garten" von 1904 bei vorwiegend dekorativem Gehalt die Farbübergänge sanft und weich. Ganz fest aufgebaut und bestimmt in dem Zueinander der Flächen ist dann der rothaarige Frauenkopf von 1909.

Im 2. Jahrzehnt kommt Höhe und Vollendung. Wundervolle Köpfe aus der Zeit um 1917 noch gesteigert in der Kraft der Erscheinung und durch das unvermittelte Nebeneinander von Blau, Rot und Grün der Gesichter in der malerischen Wirkung. Bedeutender und wesentlicher für die Absicht und Wirkung des Künstlers sind die ganzfigurigen Kompositionen. Die beste im Rahmen dieser Schau „Blick in die Ewigkeit". Eine erdhaft gewachsene Frau trotz ihrer weiblichen Ebenmäßigkeit unsinnlich in der Entrücktheit des Ausdruckes und der jeder Pose abholden Unmittelbarkeit eines durch die Umrisse gebannten weltfernen Gefühls.

Weniger zahlreich als die Porträts die Landschaften. Und hier welch ein Weg von dem 1882 zaghaft pastellartig zart getupften „Weiden vor Hügelkette" bis zu dem klaren Funkeln scharf umrissener Schweizer Seen der letzten Lebensjahre. Immer wieder zogen sie ihn an, in allen Stimmungen mit zartgrauem Horizont, in gelb zu blau verschwimmenden Tönen, im Sonnenuntergang mit pastosem Auftrag orangefarbener Farben — und immer sind sie unendlich still und klar und von einer ergreifenden Einfachheit.

Wie Thoma mit seinen schlichten Taunus- und Schwarzwaldtälern, so wird Hodler mit diesen tiefen Seen und fernen Bergen, die die erhabene Größe und Feierlichkeit seiner Heimat in gesteigerter Sammlung festhalten, immer lebendig bleiben.

Kunstraum Lüders, Kollektivausstellung (Plastik, Graphik, Aquarelle) von Richard Haizmann. Wenn ein Kunsthändler plötzlich anfängt selbst Kunst zu machen, dann scheint das für ihn wie für die Kunst ein schlechtes Zeichen, — solange er nichts kann. Kann er etwas, dann ist es gleich, von welchem Berufe aus er den Weg zur Kunst findet. Und hier ist der Fall ernsthaft. Dieser Mann, den man zuerst skeptisch beobachtet hat, arbeitet seit einem halben Jahr fieberhaft, Zeichnungen und Plastiken von einer etwas verschwommenen Zartheit des Ausdruckes und Geschlossenheit, die

einer originellen Formung nicht entbehren. Bei der Plastik verwundert die materialgerechte Typisierung. Granitköpfe, Tonformen und geglättete Metallgüsse von formelhaft-komprimierter Reduktion des menschlichen Körpers. Man muß gespannt sein, wie und ob dieser unvermittelt aufgebrochene Quell künstlerischer Betätigung weiterfließt. *Kohlhaußen.*

BASEL

Der Basler Kunstverein beginnt die Reihe der Darbietungen des neuen Jahres in der Kunsthalle verheißungsvoll mit einer Ausstellung von Werken jüngerer französischer Maler. Unter organisatorischer und finanzieller Mithilfe der Société Française d'expansion et d'échanges artistiques und mit der tatkräftigen Unterstützung durch den schweizerischen, speziell baslerischen Privatbesitz ist eine Schau zustande gekommen, die in etwa sechzig zumeist trefflichen Arbeiten Einblick in das Schaffen der Derain, Segonzac, Utrillo, Vlaminck, Asselin, Mainssieux, Marchand und Rouault gewährt. Daneben stehen Künstler wie Pierre Bonnard, George Léon Dufrenoy und Pierre Laprade als Beispiele für jene Richtung in Frankreich, die vom Impressionismus her den Versuch unternahm, zu stärkeren Ausdrucksmöglichkeiten zu gelangen und die unter Beibehaltung der malerischen Reize des Strichs, der Materialbehandlung den Übergang zu dem Kunstwollen im Seelischen zu finden trachtete. — Hervorragend vertreten sind an der Ausstellung namentlich Segonzac, Utrillo und Derain; letzterer allerdings vornehmlich mit Hilfe des hiesigen Privatbesitzes, der die vortrefflichsten Stücke beisteuerte. Von Vlaminck bekommt man eine Reihe entzückender Landschaften, meist aus der Umgegend von Pontoise zu sehen, währenddem Mainssieux mit hellfarbigen, breit gemalten Landschaften aus Nordafrika seine Aufwartung macht. Marchand interssiert weniger durch seine fast langweiligen Landschaften als vielmehr durch sein Stilleben. Hier ist er ein Meister. — Ein Maler, der durch Feinheit und Delikatesse seiner Werke am ehesten Bonnard und Segonzac anzugliedern wäre, ist Maurice Asselin. Seine Kollektion läßt neben der von Derain den einheitlichsten Eindruck zurück. Seine Gemälde verbinden alle klaren Bildaufbau mit einer außerordentlich gewählten Farbigkeit. — Eine gewisse Sonderstellung nimmt in dieser Schau (der übrigens nicht gut vertretene) Georges Rouault ein, sowohl formal als auch farbig. Leider geben die ausgestellten Aquarelle nur einen unzulänglichen Begriff vom Können und von der farbigen Kultur dieses Malers.

Neben den Franzosen, denen der große Oberlichtsaal eingeräumt wurde, kommen in der Kunsthalle des ferneren vier Basler Künstler mit umfänglichen Kollektionen zu Wort. Der bedeutendste unter ihnen ist der seit Jahren vorwiegend in Paris tätige Paul Basilius Barth. Es ist insbesondere eine Reihe von ausgezeichneten Porträts, in denen sich das feine Formgefühl und die farbige Begabung dieses Künstlers offenbart. In seinen neuesten Arbeiten nähert er sich stark der Linie eines Gimmi, weiß aber doch seine Persönlichkeit durchaus zu wahren. — Ein Maler von eigenem Profil, der mit Barth ein gut Stück seiner Entwicklung gegangen, ist Numa Donzé, ein Name, der in der ganzen deutschen Schweiz einen sehr guten Klang hat. Er stellt eine Anzahl vortrefflicher Rheinlandschaften und einiges Figürliche aus, an denen, wie bei Barth, eine erneute Kultivierung des Farbigen wohltuend auffällt. — Ernest Bolens, ein dritter Maler, ist recht wenig erfreulich in dem, was er neuestens zeigt. In der Absicht, möglichst dekorativ und monumental zu sein, verfällt er leicht ins Leere, so daß dann meistens nur eine gewisse koloristisch harmonische Gesamtwirkung, die immer erzielt ist, für einige Augenblicke zu fesseln vermag. —

Von diesen Künstlern gesondert, stellt der auch in Deutschland bekannte Porträtmaler Fritz Burger, der um die Jahrhundertwende längere Zeit in Basel domiziliert war, eine größere Anzahl von Bildnissen aus, deren Hauptcharakteristikum gefälliges Arrangement des Porträtierten und fast photographische Ähnlichkeit ist. *W. R.*

FRANKFURT a. M.

Ausstellung „Alt-Peru" im Kunstgewerbemuseum.

Von dem Goldland der Inka, deren lebendige Kultur die Spanier 1526 für immer zerbrochen haben, gibt die kleine Schau ausdrucksvolles Abbild. Nur ein auf die handwerklich individuelle Leistung aufgebautes Kulturwesen kann eine so reich differenzierte und immer wieder frisch gesehene Formwelt hervorbringen. Alles, was heute noch in Südamerika z. B. in der Indianerkunst der Araukaner an Webe-, Färbe- und Silberarbeit gemacht wird, ist primitiv und zugleich dekadent gegen die Feinheit und lebendige Intensität die-

ser Kunstformen. Dies gilt für die Webarbeiten und besonders für die Trinkgefäße, Zweckformen zum Aufbewahren von Öl, Wasser oder des „Chicagetränkes" mit meist engem Hals, doppeltem Ausguß, oft mit Tragbügel, die in vielartig phantasievoller Weise gearbeitet sind. Fuhrmann will diese Gefäße, die meist aus rotem Ton und schwarz und weiß bemalt sind, realistische und doch plastisch geschlossene Tierkörper oder Dämonen bieten, als Darstellung der verschiedenen Grade der Trunkenheit gedeutet wissen. Die Formanklänge an asiatische Ornamentik, die besonders in den Webereien, speziell bei den an Kelim erinnernenden Schlitzgeweben überrascht, ist bis heute nicht kulturgeschichtlich zu erklären. Außer den verschiedenartigen, sich nie wiederholenden Gewebe- und Tonarbeiten zeigt die Schau eine große Maske aus kupferhaltigem Gold (Guaca de la luna, Moche) eine kleine Kindermumie im Bastsarg mit einer Bastpuppe im Arm (Hügelgräber von Chocano), dann viele goldene Schmucksachen in der für Peru charakteristischen Scheibenform, Stirnbinden, Schnüre und anderes. Die Ausstellung setzt sich aus Leihgaben des Frankfurter Völkermuseums, der Sammlung Gaffron, Schlachtensee, Sutorius, Stuttgart, Gretzer, Hannover u. a. zusammen. *C.B.*

KÖLN

Dem Kunstverein verdankt man wieder eine Ausstellung großen Stils. Im Mittelpunkt steht Max Beckmann. Vielleicht wird man ihn einmal zu den großen Malern unserer kleinen Epoche zählen. Die Hauptwand füllen mächtige Bilder in schmalem Hochformat, auf denen etwas Schreckliches passiert. Es hat sich noch nicht ausgekrampft. Frei von Zuckungen sind Stilleben, Porträts und Landschaften. Der Farbe haftet noch etwas Leichenhaftes an. Am schönsten sind Zeichnungen und Graphiken. Neben dem prolematischen Deutschen hängt ein Russe, der junge Jawlensky (Nesnakomoff). Er träumt russische Märchen und ist dabei ganz eigen, nicht Sohn des berühmten Vaters. Die Materie wirkt oft unrein, die Komposition willkürlich. Aber manchmal überzeugen Farbe und Form wie zufällig und mit glücklicher Hand gestaltet. Dann ist es ein Vergnügen, das Bild lange anzusehen.

Von allen Ausstellungen der Galerie Flechtheim in Köln ist die von Wolf Röhricht die schlechteste. Dieser billige und gemäßigte Expressionismus hat nur dekorativen Wert. Das hübsche Aquarell einer Winterlandschaft macht allein eine Ausnahme. Die drei Blätter des noch unbekannten Oeliden erheben sich gleichfalls nicht über das Niveau des Gefälligen. Über dieses Fazit trösten neue Negerplastiken, asiatische Bronzen und chinesische Keramiken hinweg. *Alfred Salmony.*

NEW YORK

Das schönste, was die letzten Ausstellungswochen brachten, waren altchinesische Kunstwerke. In den Räumen der Columbia-Universität waren von Sammlern solcher alter Bronzen, Gemälde und anderes zu sehen, darunter jenes einzigartige Gemälde „Dämmerung", das aus angedeuteten Massen und Linien die ganze Schöpfungstat ahnen läßt und schon einmal vor Jahren bei Bourgeois ausgestellt gewesen war. Bei Montross führte der chinesische Kunsthändler Los frühe Bronzen schlichtester, dabei sozusagen notwendiger Form — Stücke, wie für die Ewigkeit geschaffen — vor, ebenso Grabfiguren und einige Gemälde.

In dem New Galleries sah man einen neuen, ernsthaft mit dem Raumproblem ringenden Mann, von dem etwas zu erwarten ist. Sein Name ist James Chapin. Ihm folgten die neuesten, aus Frankreich stammenden Gemälde des bekannten Russen Grigoriew, der sich mit einer Art grimmiger Liebe der neuen Eindrücke zu bemächtigen sucht.

George H. Macrum, der bei Babcock ausstellt, schließt seine Landschafts- und Architekturgemälde aus Frankreich und Spanien in ein starkes, energischer, dabei offenbar spontanes Liniengefüge ein, so daß sie ihm zu gleichsam persönlichen Gebilden werden, die gefangen zu nehmen wissen.

Bei Joseph Brummer gibt es eine umfassende Seuratausstellung, die für viele hier vielleicht von Bedeutung sein wird. Mit welcher Stille und gleichsam logischen Selbstverständlichkeit sind hier Dinge erreicht, um die wilde Kämpfe tobten!

Eine große Abgeklärtheit haben einige der hiesigen „Modernen" erreicht, unter ihnen die bei Daniel ausstellenden Demuth und Sheeler, deren Blumenstücke und Stilleben kaum noch die überstandenen Kämpfe um die Form ahnen lassen. Solche sind aber noch fühlbar in den temperamentvollen, tieftonigen Aquarellen des John Mc. Pherson.

Einen Querschnitt durch die graphischen Künste seit dem Mittelalter bietet I. B. Neumann in seinem Kabinett, das in seinen verschiedenen, aus einem be-

stimmten Plan und Wollen sich ergebenden Ausstellungen höchst erzieherisch wirkt. Dazu hilft auch ein von ihm dann und wann herausgegebenes illustriertes Blatt, das er „Art Lover" nennt.

Moderne „Primitive" pflegt St. Bourgeois in seiner Privatgalerie. Das sind Künstler, die sich mit ernstem Bemühen mit den Urproblemen der Malerei, der Form, dem Gewicht des dargestellten Gegenstandes, der Fläche usw. beschäftigen und sie auf ihre Weise zu lösen suchen. Letzthin sah man da Arbeiten eines Mannes, namens Friedmann, der sich als Postsortierer seinen Lebensunterhalt verdienen muß, dessen ganze Liebe aber der Kunst gehört.

Wie er Form, Fläche und Gewicht gleichsam beschwört, wie er klare, helle, klingende Farbenflächen gegeneinanderstellt, das hat alles im wahrsten Sinne etwas Modernes und „Primitives" zugleich.

F.

STUTTGART

Unter den letzten Veranstaltungen des Kunsthauses Schaller verdienten besonders die Ausstellungen von zwei schwäbischen Künstlern Beachtung. Zuerst kam Reinhold Nägele-Stuttgart, zu Wort, von dem erstmals eine größere Kollektion von Gemälden vereinigt war. Nägele ist ohne Zweifel der originellste und am meisten selbständige Stuttgarter Maler, wenn sich auch nicht verhehlen läßt, daß seine Begabung sich vielfach im Allzukleinen oder im Suchen nach geistreichen Pointen versplittert. Unter den zumeist im letzten Jahr entstandenen Bildern kann als stärkste Leistung eine Rauhreiflandschaft hervorgehoben werden; die italienischen Landschaften bedeuten für ihn eine Erfrischung und Belebung seines Kolorits, während er sich in seinen phantastischen Ausstellungs- und Volksfestkompositionen zu sehr in eine Kleinheit verliert, die keinen geschlossenen Bildeindruck zustande kommen läßt. — Der mit Nägele zusammen ausstellende Friedrich Schütz, ein Mitglied der bekannten Malerfamilie, hat zuerst im Rheinland Beachtung gefunden. Der Künstler, dessen Stärke in der Landschaft, weniger in den unerfreulichen Kostümbildern liegt, bleibt in seinen Werken in der Tradition der Familie, die er aber im Sinne einer fortgeschrittenen Farbigkeit weiter entwickelt. Eine weitere Ausstellung war dem schon vor einem Vierteljahrhundert gestorbenen Maler Otto von Faber du Faur gewidmet, auf den erst im vergangenen Herbst eine Ausstellung des Münchner Kunstvereins wieder aufmerksam gemacht hatte, nachdem er seit seiner Nachlaßausstellung vom Jahre 1903 fast in Vergessenheit geraten war. Die Reihe von 43 Gemälden brachte einen guten Überblick über sein Schaffen, in dem neben dem Einfluß der Münchner Pilotyschule viel stärker die Anregungen der französischen Romantik wirksam werden. Dieser Maler kann in der tiefen Schönheit seiner Farben zuweilen einem Delacroix und Monticelli nahekommen, besonders bei seinen mehr skizzenhaften, das Temperament durchblickenlassenden Gemälden, die mit Vorliebe Reiterszenen und Pferde darstellen.

Bei Eberhard zeigt Gustav Jäger einige seiner neusten Arbeiten. Der Künstler sucht in seinen noch impressionistisch empfundenen Bildern zu einer intensiveren, aber harmonischen Farbigkeit zu gelangen; dazu kommt ein deutliches Herauskehren der Stimmungswerte in der Landschaft, die seine stärkste Seite ausmacht.

B-l.

WIESBADEN

Der Nassauische Kunstverein im Neuen Museum bringt Kandinsky, vorwiegend Arbeiten jüngsten Datums. Kandinsky ist jetzt auf dem Pol der Abstraktion angelangt und seine Aufgabe ist erfüllt. Sein Verdienst liegt weniger in dem, was er uns gegeben, als darin, wovon er uns befreit hat. Goethe trug Schiller einmal seine Pflanzentheorie vor. Schiller schüttelte dazu den Kopf und sagte: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee." So ungefähr könnte man auch von Kandinskys Vierecken, Dreiecken, Kreisen, Kurven, Strichen und schönen Farben sagen. Sie sind keine Erinnerungen an die Natur, keine Augenerlebnisse, sondern Reflexe von Empfindungen, die verstandesmäßig auf ein Minimum von Form gebracht werden. Dieses Verstandesmäßige, mit dem „der reine innere Klang der Linie" gesucht wird, ist das, was diese Kunst schwer verständlich und dem Laien, für den sie doch schließlich auch da sein sollte, ungenießbar macht. Man mag von Klang und Ton der Farben reden, so viel man will, letzten Endes bleibt doch das Bewußtsein, daß Malerei keine Musik ist und daß es nicht richtig ist, die Verachtung der Programmusik auf das Gegenständliche in der Malerei zu übertragen. Malerei ist Augenkunst. Das Auge ist der Abstraktion willig; es flieht gern von der Banalität der Photographie zur Struktur oder zur Kultsprache der Symbolik des Ornaments. Wir wissen aus der Popularität des

orientalischen Teppichs, wie leicht sich mystische Formen auch bei Völkern, die sie nicht verstehen, einbürgern. Bei Kandinsky steht an Stelle der Mystik verstandesmäßige Konstruktion. Wir verkennen gleichwohl nicht die Notwendigkeit seiner Erscheinung. Unser Jahrhundert mußte einen Kandinsky haben.

Der Düsseldorfer Nauen erscheint in großer Kollektion, ohne eigentlich viel Neues zu sagen. Sehr interessant ist die Graphik vertreten. Zunächst durch eine Holzschnittpassion von Dülberg, stilistisch von der Gotik ausgehend, aber von stark persönlichem Temperament durchblutet, in einer heißen erregenden Sprache, die die umgebende Staffage in den Rhythmus des Geschehens hereinreißt und die Spannung auf die großen Momente steigert; dann durch die farbigen Holzschnitte von Kruse, die die Gotik mehr äußerlich fassend, ihr in manierierender Weise folgen, aber mit einem so delikaten Farbengeschmack, daß wir an diesem Neo-Illuminismus zum mindesten den Genuß des Dekors haben; endlich durch Heise mit seinen romantischen Lithographien, in denen sich ein neuer Brentano verkappt. *ch.*

ZÜRICH

Von den beiden den Jahreswechsel mitmachenden Ausstellungen im Kunsthaus und im Kunstgewerbemuseum war diesmal entschieden die der angewandten Kunst gewidmete die interessantere und auch wertvollere. Man sah in effektvoller Aufmachung einen stattlichen Teil der Arbeiten, die im Sommer des letzten Jahres in Stockholm das Schweizerische Kunstgewerbe vertreten hatten, in Erwiderung eines Besuches, den der Schwedische Werkbund im Jahre 1922 mit einer vielbeachteten, vorbildlich zusammengestellten Ausstellung in der deutschen Schweiz unternommen hatte. Die Züricher Ausstellung bot das Erfreulichste in der angewandten Graphik, vor allem im Plakat, das auch in Schweden — neben einer Sonderkollektion von Werken Hodlers, die auf besondern Wunsch der Skandinavier mitgeschickt worden war — die nachhaltigsten Eindrücke hinterlassen hatte. Und wirklich: es darf füglich bezweifelt werden, ob ein zweites Land Europas eine gleichstarke Schar bedeutender Plakatkünstler auf den Plan zu entsenden vermag, wie dies der kleinen Schweiz vergönnt ist. Daß das hochstehende Druckgewerbe, namentlich in der Züricher Gruppe, diese erfreuliche Entwicklung des Künstlerplakates wesentlich mitbestimmt, sei dabei nicht vergessen. — Neben der Graphik brachte die Züricher Ausstellung auch auf dem Gebiete des Bucheinbandes vorzügliche Proben, ebenso zeigte die Weberei und Wirkerei Ansätze eines verheißungsvollen Werdens. Der Gesamteindruck der ganzen Schau ließ in erfreulicher Weise eine Besinnung des Schweizerischen Werkbundes auf seine eigentlichen Aufgaben erkennen, die nicht in der Zersplitterung in eine Menge geschmäcklerischer Einzelaktionen, sondern in der handwirklichen Festigung des gesamten Verbandes und seiner Fühlungnahme mit der Industrie zu suchen sind. Über die auf diesem so wichtigen Gebiet bis dahin erzielten Ergebnisse wird im Herbst dieses Jahres eine der wertvollen wechselnden Ausstellungen des Züricher Kunstgewerbemuseums Aufschluß geben. An weiteren Ausstellungen nennt das Jahresprogramm: „Die Schrift" (April), „Das Züricher Bürgerhaus" (Mai-Juni), „Wirkerei und Weberei" (Juli-August).

Die bis Mitte Januar sichtbar gewesene Übergangsausstellung des Kunsthauses war dem Bildnis gewidmet und sollte dem kunstliebenden Bürger die Tatsache ins Bewußtsein rufen, daß auch heute vor dem Photographen der Künstler dazu da ist, in Porträt und Gruppenbild dem Besteller zu dienen. Der durch diese Ausstellung gegebene Hinweis auf die noch immer vornehmste Aufgabe des Künstlers war um so nötiger, als (wie die Schau leider in erschreckender Weise dartat) die Tradition der Porträtmalerei in der Züricher Künstlerschaft ziemlich abgebrochen zu sein scheint. Gewiß trägt der Mangel an Aufträgen viel Schuld an diesem betrüblichen Umstand, aber auf der andern Seite darf man doch auch nicht übersehen, daß gar manchem Maler der jungen Generation eben das technische Rüstzeug fehlt, das noch zu jeder Zeit eine entscheidende Grundlage der Porträtkunst bildete. Natürlich tauchte auch bei Anlaß dieser Ausstellung die alte Streitfrage auf: genügt gute Malerei oder muß Porträtähnlichkeit verlangt werden? Sie zu diskutieren bleibt darum müßige Theorie, weil in der Praxis ja doch immer der Auftraggeber darüber entscheiden wird, ob ihm mit dieser oder jener Auffassung gedient ist.

Die Januar-Schau des Kunsthauses stand im Zeichen des verstorbenen trefflichen Basler Plastikers Carl Burckhardt, dessen Gedächtnisausstellung in der Vaterstadt seinerzeit an dieser Stelle bereits gewürdigt worden ist und der namentlich im Porträt tüchtigen Malerin Ottilie Rö-

derstein, die mit Zürich in mancher Beziehung verwachsen ist. Auch der verstorbene Malerradierer Otto Gampert, dem das diesjährige Neujahrsblatt der Züricher Kunstgesellschaft gewidmet ist (Theodor Meyer, Basel, hat dem Freunde das schlichte Denkmal geschaffen), kam ansprechend zu Wort und neben ihm zwei Züricher Maler der jüngeren Generation, Fanny Brügger und Jakob Ritzmann.

Die beiden wesentlichen Ausstellungen dieses Jahres werden die Nationale Kunstausstellung und eine bei Eröffnung des großen Erweiterungsbaues geplante Internationale Ausstellung sein. Für Mai hofft man die künstlerische Persönlichkeit Kokoschkas in umfänglicher Vertretung zeigen zu können.

Von den privaten Kunstsalons stand der Wolfsberg um die Jahreswende und im Januar im Zeichen einer guten Ausstellung zeitgenössischer Schweizer Malerei, die von erlesener internationaler Graphik begleitet war. *W.*

Von Künstlern und Gelehrten

Hauptkonservator Dr. Georg Lill am Bayrischen National-Museum in München wurde durch die Bayrische Staatsregierung der Titel eines Professors verliehen. — Dr. Rudolf Berliner am Bayr. National-Museum und Dr. Eberhard Hanfstaengl an den Staatsgemäldesammlungen wurden zu Hauptkonservatoren ernannt. — Der bekannte holländische Baumeister H. P. Berlage wurde von der technischen Hochschule in Delft zum Ehrendoktor promoviert. — Die „Freie Sezession" in Berlin, deren Präsident seit vielen Jahren Liebermann war, hat sich nun bei Gelegenheit der letzten Generalversammlung offiziell aufgelöst, nachdem sie ein eigenes Heim schon seit Jahren nicht mehr besaß. Daß sie inoffiziell auf den Akademieausstellungen weiterlebt, ist jedem Kenner der Berliner Kunstverhältnisse und der nicht immer glücklichen Liebermannschen Kunstpolitik längst bekannt. — Im patriarchalischen Alter von 84 Jahren ist am 3. Februar Eduard v. Gebhardt in Düsseldorf gestorben, das damit einen seiner ältesten und prominentesten Künstler verloren hat. Mit ihm ist nicht nur einer der letzten großen Vertreter der religiösen Malerei (ein späterer Nachfahre des Nazarenertums im protestantischen Sinne) dahingegangen, sondern auch ein lebendiges Stück rheinischer Kunsttradition entschlummert.

Neue Zeitschriften

MONATSHEFTE FÜR BÜCHERFREUNDE UND GRAPHIKSAMMLER

Das erste Heft dieser neuen Zeitschrift, die der Cicerone als selbständiges Organ abgezweigt hat, ist soeben erschienen mit einem reichen textlichen und illustrativen Inhalt, über den unsere Leser Näheres im Inseratenteil lesen können. Die nummerierte Vorzugsausgabe der Monatshefte — 60 Exemplare, von denen 50 in den Handel kommen — bringt eine signierte Originalradierung „Liebespaar" von Lovis Corinth. Die Abonnenten des Cicerone erhalten die Monatshefte zu einem wesentlich reduzierten Preis.

FRANKREICH

In den Editions Albert Morancé-Paris erscheinen seit einigen Monaten zwei neue Kunstzeitschriften, die „L'art d'aujourd'hui" und „Les arts de la maison", d. h. ein Blatt, das der großen Kunst gewidmet ist und ein anderes, das der angewandten Kunst bereitsteht. Um es gleich zu sagen: Das Letztere ist nicht sonderlich nach unserem Geschmack. Was das französische Kunstgewerbe zu vergeben hat, ist traditionell noch immer arg verwässert, folgt erst zaghaft den Tendenzen eines modernen Stils, schwingt, an der kraftvollen Entwicklung in Deutschland gemessen, noch um den Pol der neunziger Jahre bei uns, zeigt bestenfalls hier und dort Persönlichkeiten, die mit Geschmack eine Bresche zu legen versuchen, aber immer wieder zu sehr im Spielerischen verhaften und schöpferisch im Ganzen noch kein Neuland zeigen. Immer wieder überkommt einen angesichts der Proben französischen Kunstgewerbes (und leider auch in der Architektur) das Gefühl, daß Frankreich, ähnlich wie auch Italien, zu sehr unter der Tradition gefangen ist und dabei fehlt es im Einzelnen, zumal auf dem Gebiet der reinen Dekoration, nie an reizvollen Leistungen, wie man beim Durchblättern der zum Teil farbigen Lichtdrucktafeln der bisher erschienenen Hefte von „les arts de la maison" dankbar anerkennen muß. Zuschade, daß sich Frankreich selbst den Weg verbaut hat, um gelegentlich der diesjährigen großen Pariser Ausstellung seinen Maßstab an der Leistung seines Nachbarlandes zu finden. Der wäre wichtiger gewesen als all die Beteiligungen aus den Helotenländern, die höchstens dazu da sein werden, Frankreichs Ruhm durch den größeren Abstand zu illuminieren. Damit mag im Moment die französische Eitelkeit befriedigt werden, wichtiger wäre die

Erkenntnis gewesen, wieviel gerade auf diesem Gebiete noch aufzuholen ist. Immerhin muß man der Wahrheit die Ehre geben, indem man feststellt, daß auch in Paris schöpferische Kräfte am Werke sind, die wir nicht verkleinern wollen und die heute bereits Neuland verheißen. — Auf dem Gebiet der Malerei dagegen erkennen wir in mancher Beziehung Frankreichs stärkere Begabung, soweit es sich um die Gestaltung rein malerischer Proleme handelt, an und die „l'art d'aujourd'hui" ist schon deshalb auch für uns wichtig, weil auch diese Zeitschrift, ähnlich wie die erstgenannte, vor allem Wert auf die zum Teil prachtvoll ausgeführten Lichtdrucktafeln legt, die jeder Nummer als Anhang lose beiliegen. Viele davon sind farbig reproduziert und man fragt sich ein wenig besorgt, ob es wirklich möglich sein wird, solch ein Unternehmen, das sich letzten Endes doch nur an Menschen von Geschmack wendet, auf die Dauer durchzuhalten. Damit dies möglich sei, möchten wir gerade dieser Zeitschrift, die von kosmopolitischem Geist beseelt ist und demnächst auch der deutschen Moderne gerecht werden will, grade bei uns zahlreiche Freunde wünschen.

Léonce Rosenbergs kleine Kunstzeitschrift, die noch immer ein so überzeugter Sachwalter des Kubismus ist, erscheint jetzt unter dem Titel „Bulletin de l'effort moderne", textlich und illustrativ sehr vielseitig und immer vor allem um die Ergründung ästhetischer Prinzipien bemüht, wobei sie sich mehr oder weniger mit dem „Esprit nouveau" berührt, der innerhalb eines weiter gespannten Rahmens mutig sein universales Programm weiter verfolgt, was hier ebenfalls dankbar anerkannt sei. Zeitschriften aber wie die hier genannten, sind durchaus Wegweiser einer neuen Gesinnung, die den Haß im Leben der Völker negiert, vielmehr der Gegenseitigkeit zwischen den Nationen vorarbeitet.

ENGLAND

Hier gibt es neuerdings gleich zwei neue große Kunstzeitschriften, die nicht nur vollwertig neben das arg konservative und geschmacklich durchaus veraltete „Studio" treten, sondern offenbar auch nach neuen Wegen Ausschau halten. An erster Stelle ist „Art Work" zu nennen (Herausgeber Herbert Wauthier. Verlag the art work publishing Company, London W 1), eine Zeitschrift für die große und die angewandte Kunst, die den Ehrgeiz hat, nicht nur die Moderne dem englischen Publikum nahezubringen, sondern auch durch Hinweis auf Vergangenes den künstlerischen Sinn anzuregen. Die bisher erschienenen Hefte sind von einer erfrischenden Vielseitigkeit. Wieweit das Europäische schlechthin gegenüber dem nur-Englischen in dieser Zeitschrift Geltung gewinnt, bleibt abzuwarten. Uns will es indes scheinen, daß diese schöter dem Titel „Apollo A journal of the arts" sehr prätenziös mit der ersten Janne Zeitschrift nur dann wirklich mit Erfolg ein neuzeitliches Programm verwirklichen könnte, wenn sie zum mindesten europäisch orientiert wäre. Die insulare Isoliertheit des englischen Kunstschaffens hat schon zu lange gedauert. Nach den unerhört bahnbrechenden Ideen, die England in den neunziger Jahren dem Kontinent auf kunstgewerblichem und typographischem Gebiet vermittelte, nach den starken Anregungen, die von diesem Lande aus der Erneuerung der Architektur im Geiste der Moderne vorgearbeitet haben, muß man den Stillstand innerhalb der neuzeitlichen englischen Kunst doppelt bedauern. Gelänge es beispielsweise jetzt der neuen „Art Work" umgekehrt wieder, der englischen Kunst einen frischen Blutstrom aus dem kontinentalen Schaffen dieser Zeit zuzuführen, wäre vielleicht die Lethargie, die heute die englische Produktion befallen hat, sehr bald gebrochen. Einmal wird auch gegenüber England der Dammbruch im Sinne des Europäischen bestimmt erfolgen und was in der Beziehung der gesunde Fortschritt in der Kunst heißt, das können die Engländer von heute bereits sehr intensiv von ihren amerikanischen Halbbrüdern lernen, deren beste Stärke ihre Aufnahmefähigkeit aus dem alten Kultur-Europa ist. Ungeachtet unserer Wünsche aber ist die „Art Work" im Ganzen eine immerhin erfrischende Tatsache.

Was für diese neue englische Kunstzeitschrift gilt, hat die gleiche Bedeutung für die zweite englische Neugründung, die unnuarnummer an die Öffentlichkeit tritt (Editorial office: 6 Robert streat, London W.C.2). Diese erscheint im Format des „Burlington Magazine", nur durchgehend auf bestem Kunstdruck gedruckt und reich mit farbigen Tafeln versehen. Eine einzige Nummer ist zwar noch nicht in der Lage, ein Programm im Großen zu erhellen. Dennoch steht so viel fest: Auch diese neue englische Kunstzeitschrift will Altes und Neues vereinigen. Sie beginnt sehr vielsagend mit einem Aufsatz über den St. Bavo-Altar in Gent, bringt außerdem einen Beitrag über englische Gobelins, einen anderen über alte englische Möbel und dazu zahlreiche Beiträge über moderne englische Kunst. Wird diese Revue ausschließlich

das Englische pflegen — einerlei ob alt oder neu — wird sie bald zu einer ausschließlich insularen Angelegenheit werden, von der der Kontinent nur geringen Nutzen haben dürfte. Dann wäre sie ja auch angesichts des immer noch für englische Bedürfnisse vorbildlichen „Burlington" ohne eigentliche Existenzberechtigung. Das aber wäre angesichts dieses wirklich hoffnungsvollen Anfanges sehr zu bedauern. Also muß man zunächst weiter abwarten. Nicht die Menge der Kunstzeitschriften ist für die Kultur eines Landes bestimmend, sondern allein Qualität und Programm bedeuten Lebenskraft und Zukunft. Man darf als kontinentaler Beobachter darum der ferneren Entwicklung dieser neuen englischen Kunstzeitschriften mit begründeter Spannung entgegenharren. *Biermann.*

Verschiedenes

KUNSTPFLEGE IN RUSSLAND

Prof. W. Martin veröffentlicht im „Haagsch Maandblad" einen ausführlichen Bericht über eine nach Rußland unternommene Reise und über den Zustand der Kunstwerke unter dem bolschewistischen Regime. Sein Bericht bestätigt, daß der Aufstellung, der Instandhaltung, der Katalogisierung des nationalen Kunstbesitzes heute die größte Sorge gewidmet wird, größere als früher. Prof. Martin fürchtet allerdings, daß die heutigen Verwaltungsbeamten infolge schlechter Bezahlung und aufreibender Nebenarbeit der körperlichen Erschöpfung entgegengehen und daß es dann an einem wissenschaftlich geschulten und verantwortungsbewußten Nachwuchs fehlen wird. Die Zunahme der Besucherzahl sei bedeutend, die Art der Sicherung in den Museen gegen Diebstahl und Brand so, daß selbst nichtrussische Museumsdirektoren davon lernen könnten. Auch die noch nicht zur Aufstellung gelangten Kunstwerke werden in den Depots vorsorglich betreut. Prof. Martin sah im Kreml das bisher nur wenigen Besuchern gezeigte alte Waffenarsenal mit den Kostbarkeiten aus dem Besitze der Zaren; was nicht von künstlerischem Wert ist, wird hier beiseite gestellt und verkauft; der Rest wird den Museen zugeführt. 26000 Gegenstände aus Gold und Silber wurden so nationalisiert; ein großer Katalog, in dem 3000 Stück beschrieben werden sollen, ist in Vorbereitung. In den Gemäldedepots des Winterpalais befinden sich an 3000 Gemälde, darunter eine, von der Direktion neuentdeckte bisher nicht abgebildete Rembrandtlandschaft. An holländischen Malern enthält das Depot außerdem Werke von J. Ruysdael, van Goyen, B. Cuyp, de Bray, Ravesteyn, Hannemann, A. Cuyp, Brekelenkam. *H.*

BREMEN

Im Einklang mit den Bestrebungen des Deutschen Werkbunds ist unter Führung von Generalkonsul Dr. h. c. Ludwig Roselius eine Bremer Werkhaus G.m.b.H. gegründet worden, die im Mittelpunkt der Altstadt ihr Heim erhalten wird. Zweck des Unternehmens ist die Belebung des niederdeutschen Kunsthandwerks sowie die künstlerische Beeinflussung von Industrieerzeugnissen aller Art.

KÖLN

Das vieldiskutierte Kriegsbild von Otto Dix hat endgültig seinen Platz im Wallraf-Richartz Museum räumen müssen. Nierendorf, der es regelrecht der Stadt verkauft hatte, war anständig genug, es auf einen Prozeß nicht ankommen zu lassen. So ist ein Stück reinster künstlerischer Schöpfung der Politik geopfert und der verantwortliche Museumsdirektor in einer Weise bloßgestellt worden, die man nur bedauern kann. *B.*

DER KUNSTMARKT

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Die Schlacht zwischen restaurierten Ruinen. Als solche muß man wohl die selbst für amerikanische Verhältnisse kaum glaubliche Versteigerung der „Kollektion des Professors Paolo Taolini aus Rom, bestehend aus hervorragenden Gemälden und Skulpturen berühmter italienischer Meister vom 10. bis 15. Jahrhundert" bezeichnen, die nicht etwa in irgendeiner Winkelauktion stattfand, sondern von den American Art Galleries, die sich das erste Auktionshaus der Metropole zu sein dünken, sozusagen feierlichst zelebriert wurde, als handele es sich um ein Kunstereignis allerersten Ranges!

Wie der gerade anwesende Geheimrat Friedländer sehr richtig nach Besichtigung der „Sammlung" meinte: all diese Gemälde waren einmal echt! Auf das Tamtamschlagen der Auktionsfirma hin, die einen Luxuskatalog zu hohem Preise mit wunderbaren „Stammbäumen" und, weiß der Himmel, wie und woher zusammengebrachten Gutachten herausgegeben hatte, war am ersten Schlachtfest eine große Anzahl Interessenten zusammengeströmt. Das Fest aber artete bald in eine Farce aus und endete am zweiten Tage als Tragikomödie. Man hatte in dem Katalog die Schatten der Größten, eines Mantegna, Botticelli, Tizian, Velasquez, manchmal allerdings von einem bescheidenen Fragezeichen begleitet, beschworen. Es fanden sich aber wohl nur wenige Liebhaber für die Meisterwerke, die zum größten Teil Paolinische Restaurierungen auf alter ruinierter Grundlage darstellten. Offenbar wurden viele der Nummern durch überall verteilte Agenten des Eigentümers der Sammlung zurückgekauft, vielleicht nachdem wenigstens für die betreffenden Werke ein immerhin noch erheblicher Auktionspreis etabliert worden war, der nun ihren Privatverkauf irgendwo „in der Provinz" erleichtern wird.

Daß die American Art Galleries sich zu einem solchen Manöver hergegeben haben, ist freilich ein Rätsel. Die Kurzsichtigkeit ihrer jetzigen Leiter, die scheinbar einen momentanen Gewinn dem bleibenden Schaden vorzogen, der ihnen aus solchen Geschäftspraktiken erwachsen muß, ist um so bedauerlicher, als sie das ganze antike Kunstgeschäft in New York schwer beeinträchtigen wird, indem sie das sowieso nie ganz schlummernde Mißtrauen des Publikums verstärkt, und das gerade zu einer Zeit, wo man gehofft hatte, daß endlich ein Aufschwung beginnen werde. Kein Wunder, daß die leitenden Kunstkreise hier sehr übel auf die Firma zu sprechen sind, und letzten Endes ist diese doch zum guten, wenn nicht gar ausschlaggebenden Teile von diesen und nicht von „outsiders" abhängig. Die „Art News" liest ihr denn auch in ihrer Ausgabe vom 20. Dezember gehörig die Leviten. Ob's helfen wird? Auch international wird dieser Verkauf nicht bloß der Firma, sondern New York schwer schädigen, denn wer, der etwas Gutes besitzt, wird noch seine Schätze einer Auktion anvertrauen wollen, wenn derartiges vorkommt? Und da gerade viele auswärtige Vertreter von Kunsthandlungen sowie Gelehrte während der Auktion in New York anwesend waren, und dieselbe das Tagesgespräch unter ihnen bildete, wird die Kunde von diesem argen und törichten Streich weit und breit in allen Kunstzentren verbreitet werden. Wenn jetzt die gleiche Firma wieder einen „bedeutenden Verkauf" anbietet und großartige Kataloge verschickt, wird ihr niemand mehr glauben wollen, denn wenn auch das Sprichwort vom einmal lügen nur deutsch ist, sein Sinn ist international.

Mehr zur Belustigung als zur Orientierung seien hier einige Preise aus dieser erstaunlichen Auktion mitgeteilt, die in den „Ergebnissen" anzuführen, nur irreleiten würde:

Kat.-Nr.		Dollar
5	Riccio, Apollo auf der Lyra spielend	250
6	Giovanni Pisano, Terrakotta-Basrelief	1175
10	Andrea Pisano, Marmorstatuette der Madonna mit Kind	475
11	Nicola Pisano, Marmorstatuette des segnenden Christusknaben	250
12	D. da Settignano, Porträt eines Knaben	1700
14	Donatello, Hl. Johannes	1900
25	Filippino Lippi, Verkündigung	475
36	Tizian, Magdalena	600
43	Giorgione, Porträt eines Mannes mit Laute	150
45	Mantegna, Madonna und Kind zwischen zwei musizierenden Engeln	3600
52	Tintoretto, Porträt des Vincenzo Capello	900
61	Crivelli, Madonna und Kind	2000
69	Sogen. Römische Schule aus dem 10. Jahrh., Hl. Johannes	150
72	A. Rossellino, Hl. Johannes	650

Kat.-Nr.		Dollar
73	Cosmaten-Schule, Lesepult aus Marmor	510
74	Jacopo della Quercia, Verkündigungsmadonna	450
80	Antonio Tollainolo, Büste eines jungen Mannes	3500
109	Jacopo Bellini, Madonna und Kind	4500
110	Talma Vecchio, Damenporträt	650
111	Tizian, Frau mit Laute	1600
112	Boucher, Leda mit Schwan	2000
113	A. Mantegna, Männerporträt	1300
114	Melozzo da Forli, Thronende Madonna	3700
115	Giovanni Bellini, Madonna und Kind	5000
116	Tizian, Selbstbildnis	92000
117	Velasquez, Bildnis des Padre Martinus de Esparza y Artieda	600

Diese Resultate sprechen wohl für sich selber. Nur der Umstand, daß diese Auktion unter den Auspizien einer weitbekannten Firma, und noch dazu als eine ihrer „Haupt- und Staatsaktionen“ stattfand, macht es nötig, mit Nachdruck auf sie hinzuweisen. Sonst hätte man sie als lächerlichen Versuch eines „Bauernfanges“ ruhig totschweigen können. *F.*

Bevorstehende Versteigerungen

BERLIN

Bei Rudolph Lepke findet am 24. bis 26. Februar eine Versteigerung wertvoller Antiquitäten statt. Es sind der Mehrzahl nach Arbeiten der Empire- und Biedermeierzeit, ferner für den Orient bestimmte russische Arbeiten, die in ihrer eigenartigen Form und dem typischen, von Persien abgeleiteten Dekor ihre Bestimmung deutlich zur Schau tragen. Hieran schließt sich eine Sammlung von reizvollen Arbeiten der Kleinkunst an: Emaildosen, Necessaires (Dresden, Buttersea) Silber-, Bronze- und Stobwasserdosen und eine lange Reihe von Öl-, Elfenbein- und Aquarell-Miniaturen, zum Teil bezeichnete Arbeiten namhafter Künstler. Von großer Schönheit sind drei französische Fächer des 18. Jahrhunderts. In der Gruppe des orientalischen Kunstgewerbes (Metallarbeiten, Keramik u. a.) sind einige chinesische Jadearbeiten zu nennen. — Ein Brüsseler Pfeiler-Gobelin (mit Stadt- und Meistermarke) sowie mannigfaltigste Erzeugnisse europäischer Keramik und Metallkunst, ferner einige Holzschnitzereien runden das Bild des auszubietenden Materials ab. Ein mit zwölf Abbildungstafeln versehener Katalog unterrichtet über alle Einzelheiten.

* * *

Am 3. und 4. März kommt unter der Leitung von Kommerzienrat Hugo Helbing bei Paul Cassirer die Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes zur Versteigerung, die insgesamt 235 Nummern umfaßt. Es handelt sich dabei um den geschlossenen Besitz eines Erlanger Sammlers, der hervorragende Bilder französischer und deutscher Meister aus allen Epochen des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus gesammelt und für gewisse führende Persönlichkeiten unserer Zeit — z. B. Lovis Corinth — eine ganz besondere Vorliebe getätigt hat. Denn von diesem Meister kommen allein 24 größere und kleinere Bilder aus allen Epochen zur Versteigerung, darunter aus der älteren Zeit das Bildnis Walter Leistikows von 1893, das Portrait eines blondbärtigen Mannes von 1898, und besonders interessant jene Frühbilder, wie die „Susanna“ von 1890 und die „Wirtsstube“ von 1893, die heute schon durchaus historisch ansprechen. Die Bildnismalerei von Corinth ist durch so gewichtige Dokumente wie das Portrait von Slevogt von 1908, das Bildnis Herbert Eulenbergs von 1912 und das Bildnis von Meier-Graefe von 1919 vertreten. Dazwischen gibt es Stilleben, Aktdarstellungen und eine prächtige Landschaft vom Starnberger See vom Jahre 1922, die in dieser Kollektion die letzte Epoche des Meisters würdig vertritt.

Auch Liebermann ist mit zehn Bildern, darunter zwei Selbstbildnisse von 1896 und 1914, sehr gut in der Sammlung vertreten, die auch von Slevogt sieben Werke enthält, darunter das Selbstporträt von 1915, den Konrad Ansorge von 1912 und einige ausgezeichnete Landschaften. Besondere Hervorhebung verdient der in dieser Sammlung vertretene „Leibl-Kreis“. Zuerst der Meister selbst mit vier Bildern, — darunter den „Frauenhänden“ aus der ehemaligen Sammlung Trübner —, dann von Carl Schuch drei Gemälde, darunter ein Bild mit der Darstellung des Ateliers und ein Stilleben. — Von Trübner elf Bilder, einige aus der früheren Zeit, die letzten Landschaften dagegen von 1912 und 1915. Thoma in diesem Zusammenhange nicht zu vergessen, von dem sieben Werke zur Versteigerung kommen, darunter der bekannte „Morgengruß“, die „Landschaft mit Eseltreiberin“, die auf der Berliner Jahr-

hundert-Ausstellung war, und das Frühbild mit dem „Elternhaus" von 1867.

Nachzutragen ist auch noch Sperl, von dem die Sammlung drei Werke besitzt, und einen besonderen Hinweis verdient die kleine Kollektion von Gemälden Spitzwegs, die sechs charakteristische Werke umfaßt.

Von älteren Meistern sind noch zu nennen Theodor Alt, Karl Blechen, Johann Christian Dahl, Louis Eisen, Feuerbach, H. L. Gurlitt und Karl Haider, dem sicher die nächste Zukunft gehört. Ferner: Israels, Klinger, Lenbach und Habermann, vor allem aber auch Hans v. Marées mit zwei sehr bedeutenden Bildern und Adolf v. Menzel mit einem der bekannten Trachten-Bilder. Im Gegensinne repräsentieren Nolde und Kokoschka die jüngste Moderne.

Die französische Kunst des 19. Jahrhunderts ist durch ein Selbstbildnis von Cézanne, durch ein Porträtstück von Courbet, durch Arbeiten von Charles François Daubigny, durch Einzelwerke von Honoré Daumier und Eugène Delacroix vertreten. Außerdem nennt der Katalog Arbeiten von Theodore Géricault, Henri Gervex, Claude Monet, Camille Pissaro, Augustin Th. Ribot und einen interessanten Alfred Sisley von 1889, endlich Arbeiten von Henri de Toulouse Lautrec und Constantin Troyon.

Es ist natürlich nicht möglich, den ganzen Reichtum einer so vielseitig angelegten Galerie kurzerhand zu erschöpfen. Die Katalognummern 185—235 umfassen die der gleichen Sammlung entstammenden Zeichnungen, unter denen noch Arbeiten von Forain, Gavarni, Guys und Ferdinand Hodler, neben anderen nicht minder bedeutenden Blättern besonders hervorzuheben sind.

Anschließend an die Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes kommt dann noch eine Berliner Privatsammlung mit 300 Handzeichnungen von Max Liebermann zur Versteigerung, bei der sich vor allem zeigen wird, ob der Markt heute überhaupt in der Lage ist, auf einmal eine solche Fülle ziemlich gleichartiger Dinge aufzunehmen. *B.*

FLORENZ

Eine der ersten wirklich wichtigen Versteigerungen findet Ende Februar in der Arnostadt statt, wo eine kunstgewerbliche Nachlaßsammlung von Rang, die Kollektion Giovene di Girasole-Neapel an vier Tagen zum Verkauf kommt. Zu dieser ist ein doppelbändiger, reich illustrierter Katalog erschienen, für den als Commissaire-Priseur C. Carlardelli, als Experte Ercole Canessa, Paris, verantwortlich zeichnen. Es handelt sich in der Hauptsache um italienische und spanisch-maureske Fayenzen, um Goldschmiedearbeiten und eine Anzahl älterer Skulpturen in Holz, Elfenbein und Stein. Im ganzen umfaßt die Sammlung 299 Nummern. *B.*

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

ABWANDERUNG DES ENGLISCHEN KUNSTBESITZES

Die Nachricht, daß sechs Gemälde aus der Sammlung des Earl Spencer demnächst nach Amerika auswandern werden, hat die englische Öffentlichkeit in große Aufregung versetzt. Man kann diese bis zu einem gewissen Grade nachfühlen. England, das lange in der glücklichen Lage war, bei solchen Bildertransaktionen stets zu nehmen, wird immer mehr zum gebenden Teil und dieser Umschwung — eine Folge des Krieges — muß auch den Mißmut jener Leute erregen, die Museen nur von außen betrachten. Schwerer fällt es, die Erregung zu teilen. Diese Gemälde, muß man sich doch sagen, stammen ja nicht aus einem öffentlichen Museum, sondern waren bisher an einer Stelle aufgehängt, wo sie nur dem Besitzer und seinen Domestiken sichtbar waren. Und dann hängen, stehen und liegen in England immer noch so viele Kunstwerke umher, daß dem Verschwinden von einem halben Dutzend Bilder kein Hahn nachzukrähen braucht. Der bisherige Besitzer soll die Gemälde verkauft haben, um eine ihm vom Staat auferlegte Erbschaftssteuer begleichen zu können. Man hat vorgeschlagen, daß der Staat zukünftig in solchen Fällen statt des Geldes Bilder entgegennehme und sie in der National Gallery aufhänge, um sie so „für die Nation zu retten". Der Vorschlag hat entschieden wenig Sinn. Was der Staat braucht, ist Geld. Kann er auch ohne das Geld auskommen, dann braucht er auch die Bilder nicht zu nehmen. Es wird behauptet, daß der für die sechs Gemälde bezahlte Preis 300000 Pfund betrage; die Meldung ist aber von Earl Spencer dementiert worden.

Unter den sechs Gemälden befinden sich zwei Porträts der Duchess of Devonshire, das eine von Reynolds, das andere von Gainsborough (das Palais dieser Dame in London, einst Rendezvous der Politiker, Literaten und „wits", wird augenblicklich

abgebrochen, nachdem es beinahe von einem amerikanischen Hotelkönig aufgekauft worden wäre). Von Reynolds ist auch das Porträt der Lavinia, Countess Spencer wie dasjenige der Frances Marchioness Camden. Das fünfte der sechs Gemälde ist ein Frans Hals und stellt einen sitzenden jungen Mann dar. (Der Stuhl trägt den Vermerk Aet. 41. 1626); das sechste, ein Van Dyck „Daedalus und Icarus", stammt wohl aus der Genueser Epoche des Meisters. *Bo.*

BERLIN

Georges Rouault, Schüler von Gustav Moreau und jetzt Direktor des Moreau-Museums in Paris, dessen Werke seit Jahren in Paris nicht mehr zu sehen waren, weil Vollard, der Cézanne-Händler sie aufspeichert, wird im März zum erstenmal in Deutschland Bilder zeigen, eine Ausstellung, die deshalb von Bedeutung ist, weil Rouaults Werk eine merkwürdige Verwandtschaft mit dem Werk der Nolde, Kokoschka und anderer deutscher Meister zeigt. Wobei auf den Beitrag dieses Heftes aus der Feder von L'Hôte besonders verwiesen sei.

* * *

Das Kronprinzen-Palais erwarb aus der Aquarell-Ausstellung von Otto Dix, die kürzlich im Kronprinzen-Palais stattfand, eine Anzahl Arbeiten aus dem Jahre 1924.

* * *

Unter dem Ehrenvorsitz von Exzellenz Solf, dem deutschen Gesandten in Japan, findet in diesem Jahre in Tokio und anderen japanischen Städten eine deutsche Kunstausstellung statt, mit deren Organisation die Herren Paul Cassirer, Berlin, Alfred Flechtheim, Düsseldorf und Franz Hoffmann, Lübeck betraut sind.

KÖLN

Im Alter von 72 Jahren ist Ende Januar in Bonn der Verlagsbuchhändler Herr Peter Hanstein, Seniorchef der Fa. Math. Lempertz in Bonn u. Köln, gestorben, der speziell auf dem Gebiete des Antiquariats und der Kunstauktionen seine Firma zu einer achtunggebietenden Stellung emporgeführt hat.

WIEN

Vor dem Wiener Handelsgericht spielte sich kürzlich ein interessanter Bilderfälschungsprozeß ab, dem ein bei Oldenbourg (Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler S. 92) als ein Thomas de Keyser angeführtes „Porträt eines jungen Mannes, der an einem Schreibtisch sitzt", zugrunde lag. Dasselbe war aus der Sammlung A. Hope (London) in den Besitz des Kunsthändlers Ch. Sedelmeyer gelangt, der es vor einer Reihe von Jahren an den Wiener Sammler Alfred v. Strasser verkauft hatte. Dieser wiederum hatte es im Herbst 1923 an den Bilderhändler Arnot weitergegeben, der es seinerseits dem kunsthist. Museum zum Kauf antrug. Hier war man bei der Reinigung des Bildes, bei der sich nicht nur der Firnis, sondern auch die Farbe verflüchtigte, zur Erkenntnis gekommen, daß es sich um eine moderne Fälschung handelt, wofür auch (zwecks Rückgängigmachung des Geschäftes zwischen den drei Hauptbeteiligten) der Beweis vor Gericht erbracht wurde. *P.-N.*

FÜNFTES KERAMIK-SONDERHEFT

Heft 4 dieser Zeitschrift erscheint am 26. Februar unter Leitung von Museumsdirektor Prof. Max Sauerlandt, Hamburg, als neue Keramik-Sondernummer mit reichem textlichen und illustrativen Inhalt. Es wird u. a. folgende Beiträge enthalten: Franz Rademacher, Die ottonische Keramik Kölns / Richard Stettiner, Ein Kreussener Krug als Palimpset / Klar, Studien zum Werk des Töpfers MF / Bernhard Rackham, Eine schlesische Schüssel mit dem Brustbild Kaiser Rudolfs II. / O. Riesebieter, Die Fayencefabrik zu Erfurt / P. E. Vondoerfer, Eine Meißener Porzellanstatuette des Prager Jesuskindleins / Max Sauerlandt, Die Sammlung Darmstaedter-Berlin. 42 Abbildungen auf 19 Tafeln.

Die ottonische Keramik Kölns

Mit zwölf Abbildungen auf vier Tafeln

Von FRANZ RADEMACHER

DIE mittelalterliche Keramik ist von kunsthistorischer Seite bisher sehr stiefmütterlich behandelt worden. Es liegt dies zum großen Teil an dem Material selbst, das im allgemeinen nur wenig Anreiz bietet, sich näher mit ihm zu beschäftigen. In bezug auf Gefäßform und Schmuckmotive erscheint es in der Tat vielfach primitiv, ja roh, so daß man sich wohl für berechtigt hielt, die keramische Produktion des Mittelalters einfach zu übergehen. Und doch hätte man dem allenthalben ja in genügender Menge zutage kommenden Material schon deshalb mehr Aufmerksamkeit widmen sollen, weil es unter Umständen als Hilfsmittel für die Altersbestimmung etwa von Bau- oder Wallanlagen[1] von großer Bedeutung sein kann, da es infolge seines unverwüstlichen Charakters auch dort sich erhielt, wo andere Zeugnisse dem Zahn der Zeit erlagen.

Eine solche Bedeutung kann die mittelalterliche Keramik allerdings nur dann für sich in Anspruch nehmen, wenn eine Möglichkeit besteht, das Material nach technischen oder stilistischen Merkmalen in zeitlicher Abfolge zu zerlegen, um so eine gesicherte chronologische Handhabe zu gewinnen. Wie weit dieses Ziel überhaupt erreichbar ist, läßt sich heute noch nicht erkennen. Sicherlich sind wir von ihm noch weit entfernt, ist doch für manche Gebiete bisher kaum ein Anfang gemacht. Aber so gleichartig die mittelalterlichen Töpfergefäße auch zunächst erscheinen, und so sicher ist es, daß einzelne Typen sich jahrhundertelang fast unverändert erhalten, es läßt sich doch feststellen, wie bestimmte Gefäßtypen aufkommen und verschwinden bzw. sich verändern, d. h. eine entwicklungsgeschichtliche Linie ist auch hier zu verfolgen. Diese in ihrem Verlauf immer klarer hervortreten zu lassen, wird mit der fortschreitenden Einzelforschung sicher gelingen. Von einer einheitlichen Entwicklung in ganz Deutschland kann hierbei naturgemäß keine Rede sein, da die Grundlagen in den einzelnen Gebieten sehr verschiedene sind. Zwischen den beiden Polen der linksrheinischen und ostelbischen Keramik liegen zahlreiche Varianten.

Von besonderer Bedeutung ist das entwicklungsgeschichtliche Moment für die mittelalterliche Keramik des Niederrheins. Hier steht auf der einen Seite die hochentwickelte Töpferkunst der Römer, die in Köln eines ihrer Zentren besaß, auf der anderen Seite der Aufschwung der Steinzeugfabrikation im späten Mittelalter. Eine Zeitspanne von fast einem Jahrtausend liegt zwischen beiden Perioden. Selbst wenn die keramischen Erzeugnisse dieser Zeit für sich gar kein Interesse beanspruchen könnten, wäre ihre Kenntnis schon deswegen sehr erwünscht, um zu verfolgen, ob und in welcher Form sich ein Weiterleben römischer Elemente in der mittelalterlichen Keramik feststellen läßt, und wie weit andererseits die Wurzeln zurückreichen für den erneuten Aufschwung am Ende des Mittelalters.

Zeitlich ungefähr in der Mitte dieses Jahrtausends stehend, bildet die ottonische Keramik eine in sich geschlossene Gruppe von ausgesprochener Eigenart. Gegenüber ihren Vorstufen ist eine sichere Scheidung möglich. Die niederrheinischen Erzeugnisse der Töpferkunst aus der Völkerwanderungszeit und der fränkischen Periode bis gegen Ende des achten Jahrhunderts zeigen

[1] Man denke nur an die jahrhundertelang sich haltende Sitte der Einmauerung von Töpfen in Baufundamente.

den aus dem ganzen merowingisch-fränkischen Kulturkreis bekannten Typus: klar gegliederte Gefäße mit umlaufenden Zierbändern, die mit Einzel- oder Rollenstempeln eingedrückt werden. Neben diesen wesentlich germanischen Gefäßen stehen in geringerer Anzahl solche, die eine Weiterbildung römischer Formen darstellen, wie auch vereinzelt direkt römische Stücke noch längere Zeit in Benutzung bleiben.

Ein ganz anderes Gesicht weist die karolingische Keramik auf. Die fränkische Töpferkunst ist Teil einer Volkskunst, die keinen Wesensunterschied macht nach Material und Zweckbestimmung, sondern Schmuck und Gebrauchsgegenstand in gleicher Weise der ihr eigentümlichen Vorliebe für ornamentale Verzierung unterwirft. Diese kulturelle Einheit wird jetzt durch einen scharfen Schnitt getrennt. Die karolingische Kunst zeigt einen einseitig kirchlich-repräsentativen Charakter. Nur was der Kirche dient, erfährt künstlerische Veredelung, und es wurde zum Verhängnis für die ganze mittelalterliche Keramik, daß die Kirche ihrer nicht bedurfte. So finden wir in der karolingischen Töpferkunst statt einer „Renaissance", einer neuen Belebung unter Wiederanknüpfung an römische Traditionen, einen rapiden Abstieg, technisch wie künstlerisch[1]. Die Mehrzahl der Gefäße steht auf einer sehr niedrigen Stufe, ein nicht unbeträchtlicher Teil ist sogar ohne Töpferscheibe gearbeitet. Die charakteristisch-fränkischen Formen gehen alle verloren, und auch die beliebten Ziermotive halten sich in sehr bescheidenen Resten nur noch kurze Zeit. An ihre Stelle tritt, in beträchtlich geringerem Umfange, eine neue Verzierung in Form von aufgemalten roten Flecken und Strichen, die nur in vereinzelten Fällen sich dem Gefäßkörper organisch anfügen, durchweg vielmehr regellos aufliegen. D. h. also, die vollständige Auflösung der Form, die die karolingischen Töpfererzeugnisse gegenüber den fränkischen charakterisiert, erstreckt sich in gleicher Weise auch auf die Verzierung. Von dem Moment an, wo mit dem Eindringen der Kirche der feste Rahmen, der während der fränkischen Zeit alle Zweige der Kunstäußerungen zusammenschließt und zu einer Einheit verbindet, zerbrochen wird, verfällt auch das einzelne Glied, sofern es nicht in der Kirche und durch die Kirche weiterlebt. Daß nicht alles Können verloren ging, beweisen mächtige, bis zu ¾ Meter hohe Gefäße verschiedener Form, die gerade für diese Epoche mehrfach nachweisbar sind.

Die Bedeutung der karolingischen Töpferkunst liegt vorzugsweise darin, daß mit ihr die eigentliche Entwicklung der mittelalterlichen Keramik einsetzt. Während ihre Verbindung nach rückwärts, zur fränkischen Keramik, nur locker ist, lassen sich die karolingischen Gefäßtypen fast ausnahmslos in ihrer Weiterbildung durch die folgenden Jahrhunderte verfolgen, wobei naturgemäß im Laufe der Zeit eine Reihe von neuen Elementen hinzutritt. Es ergibt sich daraus von selbst, daß der Übergang von der karolingischen zur ottonischen Keramik im einzelnen nicht scharf festgelegt werden kann. Darauf ist es hier auch nicht abgesehen, es gilt vielmehr, den Typus als solchen erstmalig herauszustellen. Auch so kann natürlich nicht gleich etwas Abschließendes geboten werden, dazu bedürfte es weit längerer Beobachtungen und umfangreicherer Ausgrabungen, als sie dem Verfasser möglich waren.

Von den karolingischen Gefäßen unterscheiden sich die ottonischen in ihrer

---

[1] Hingewiesen sei auf die Arbeiten von K. Koenen: Gefäßkunde der vorrömischen, römischen und fränkischen Zeit in den Rheinlanden. Bonn 1895. — Ferner: Bonner Jahrbücher: LXXXI, S. 224; CIII, S. 115; CV, S. 103. — Westdeutsche Zeitschrift VI, S. 354. Die karolingische Keramik ist hier im wesentlichen durchaus zutreffend charakterisiert, trotz wiederholter Anzweiflungen von anderen Seiten.

Mehrzahl schon durch die Masse. An die Stelle der einfachen Tonware, deren mäßig gebrannter Scherben im Bruch eine schieferisch geschichtete Struktur aufweist, tritt das in hohem Brande völlig gesinterte Steinzeug, bei dem der Scherben wegen des erforderlichen starken Sandzusatzes ein körniges Aussehen gewinnt. Der Übergang zum Steinzeug hat sich nicht plötzlich und auch nicht überall zu gleicher Zeit vollzogen. Es gibt bereits karolingische Gefäße aus Steinzeug und ebenso solche der späteren Jahrhunderte aus ungesintertem Töpferton, wobei auch technische Gesichtspunkte der Ofenkonstruktion zu berücksichtigen sind, die ein gleichmäßiges Durchbacken aller in einem Ofen vereinigten Gefäße verhindern. Doch darf gesagt werden, daß der Übergang zum Steinzeug im allgemeinen mit dem Beginn der ottonischen Keramik zusammenfällt. Daß dies kein Zufall ist, vielmehr Material und Gefäßform in gleicher Weise durch eine neue Einstellung des ottonischen Töpfers bedingt sind, beweist der Umstand, daß die Mehrzahl der kennzeichnenden Merkmale der ottonischen Keramik nur in Verbindung mit dem harten Material des Steinzeugs denkbar ist. Die Farbe der ottonischen Gefäße ist ein stumpfes Grau oder ein schmutziges Graubraun, hervorgerufen durch den Eisengehalt des Tones. Bei mehreren der besten Stücke findet sich jedoch ein künstlich hervorgerufener, gleichmäßig brauner Überzug, auch dieser von ausgesprochen stumpfer Wirkung, gegenüber dem glänzenden Braun der salzglasierten spätgotischen Geschirre.

Die Frage der Verwendung farbiger Bleiglasuren in der mittelalterlichen Töpferei ist noch ganz ungeklärt. Die Ansichten hierüber sind sehr unsicher. Im allgemeinen ist man geneigt, anzunehmen, daß die Bleiglasur in romanischer Zeit, etwa auf dem Wege der Kreuzzüge, vom Orient nach dem Norden gekommen sei[1]. Einzelne alte Nachrichten über die „Erfindung" der Glasur im 12. und 13. Jahrhundert, sowie der Umstand, daß Theophilus um 1100 in seiner schedula das Bemalen von Tongefäßen mit farbigen Glasuren nur von den „Griechen" berichtet, scheinen dies zu bestätigen. Daß der Orient die Heimat dieser Glasur ist, steht außer Zweifel; doch hat sie den Weg nach dem Norden schon beträchtlich früher gefunden. Bereits in der ersten römischen Kaiserzeit finden wir im Rheinland eine Gruppe von gelb und grün glasierten Tongefäßen und Lampen, die in Form und Ornament deutlich einen Zusammenhang mit dem Orient erkennen lassen. Im Anschluß hieran entwickelt sich dann auch im Rheinland (u. a. in Köln) eine Fabrikation glasierter Tonwaren, ohne allerdings großen Umfang anzunehmen. Wichtiger aber, und bisher unbeachtet geblieben, ist das vereinzelte Vorkommen von Bleiglasur auf Tongefäßen spätkarolingischer und ottonischer Zeit. Fränkische Zwischenglieder sind bisher nicht bekannt geworden, dürften bei dem anders gearteten Charakter dieser Keramik auch kaum gefunden werden. Von einem sicheren Beherrschen der Glasurtechnik durch die Töpfer des 10. Jahrhunderts kann jedoch auf Grund der bisher bekannten Stücke keine Rede sein. Es handelt sich vielmehr in der Regel offensichtlich um Versuchsstücke. Die grüne, gern ins gelbliche oder bräunliche spielende, meist unreine Glasur liegt ungleichmäßig auf, ist bisweilen anscheinend tropfenweise auf den Scherben gebracht, manchmal auch verbrannt, zumal wenn versucht ist, sie mit Steinzeug zusammenzubringen, dessen hohen Brand die Bleiglasur nicht aushält. Versuche in dieser Hinsicht lassen sich mehrfach erkennen, und in der technischen Unmöglichkeit, die Bleiglasur mit dem seit der ottonischen Zeit herr-

[1] So setzt noch jüngst K. Strauß den Beginn der Glasur in Frankreich und Deutschland in das XII. bis XIII. Jahrhundert. K. Strauß: Studien zur mittelalterlichen Keramik. Leipzig 1923, S. 36. (Mannus-Bibliothek Nr. 30.)

schenden Steinzeug dauerhaft zu verbinden, dürfte der Hauptgrund liegen für das seltene Vorkommen glasierter Töpferwaren im Mittelalter. Ihre Hauptverwendung fand dementsprechend die Bleiglasur auf den aus weichem Töpferton gefertigten Bodenfliesen und Kacheln[1]. Bekannt war demnach den ottonischen Töpfern die Verwendung farbiger Glasuren, doch verstand man nicht, sie sich für die Zwecke der Gefäßverzierung in größerem Umfange dienstbar zu machen.

Für die niederrheinische Keramik steht Köln im Mittelpunkt. Die Entwicklung der Kölner Töpferkunst des Mittelalters deckt sich mit der des Niederrheins, nur daß in Zeiten besonderen Aufschwungs die Stadt Köln vor dem Lande voransteht. Dies trifft auch, soweit die bisher bekannten Funde sprechen, für die ottonische Zeit zu. Der Typus ist durchaus der gleiche, doch gehören die bemerkenswertesten Stücke, die hier behandelt werden sollen, alle Köln an. Als ottonisch ist in dieser Untersuchung angesprochen die Periode zwischen der Karolingerzeit und dem Einsetzen des ausgesprochen romanischen Stils, also die Zeit vom Beginne des zehnten bis zum Ende des elften Jahrhunderts. Diese Umgrenzung ist nicht willkürlich gewählt, vielmehr durch den Entwicklungsgang der Keramik selbst bedingt, worauf noch zurückzukommen sein wird. Gerade die ausgesprochene Zeitbedingtheit gibt der ottonischen Keramik ihre besondere Note und verleiht ihr eine über das keramische Interesse hinausgehende Bedeutung.

Hervorgehoben seien unter den ottonischen Gefäßformen die als besonders charakteristisch zu bezeichnenden. Der in Abb. 1 wiedergegebene Becher von 13,8 cm Höhe zählt zu den keramisch glücklichsten Formen, die die mittelalterliche Töpferkunst aufzuweisen hat. Die ausdrucksvolle Umrißlinie, die klare Aufteilung und Gliederung des Gefäßkörpers verraten ein überraschendes Formgefühl und lassen erkennen, wie gut man die besonderen Wirkungen der Töpferscheibe auszunutzen verstand. Bezeichnend hierfür sind die stark vorspringenden Grate, die den am meisten ausladenden Teil des Gefäßes umziehen. Die Vorliebe für kräftige, horizontale Gliederung ist eines der hervorstechendsten Merkmale der ottonischen Töpfereien, im Gegensatz zu den unakzentuierten „formlosen" karolingischen und romanischen Fabrikaten. In dieser Vorliebe berührt sich die ottonische Keramik mit der fränkischen. Während letztere jedoch zusammenhängende ruhige Flächen wahrt, verrät die ottonische in der gedrängten, oft gehäuften Verwendung der horizontalen Teilungsgrate das ausgesprochene Gliederungsbedürfnis ihrer Zeit. Eine Reminiszenz aus karolingischer Zeit sind die den Oberteil des Gefäßes bedeckenden, rautenförmig sich kreuzenden Striche, die dunkelbraun auf etwas hellerem, rostbraunem Grunde stehen. Sie treten infolgedessen — und dies gilt durchweg für ottonische Gefäße mit Bemalung — nur schwach hervor, erfüllen also ihren eigentlichen Zweck nur in geringem Maße. Bei den karolingischen sog. Pingsdorfer Fabrikaten[2], für die diese Malerei recht eigentlich geschaffen erscheint, hebt sie sich von dem gelben Grunde des weichen Tons kräftig ab. Bezeichnend ist, daß eine lockere, systemlose Bemalung, wie sie bei den karolingischen Gefäßen vorherrscht, auf dem ottonischen Steinzeug nicht mehr vorkommt, diese vielmehr immer zu regelmäßigen und nur auf bestimmten

[1] Reste von Bodenplatten mit grüner Glasur, bei denen das in spitzen Dreieckfeldern mit dem Grün abwechselnde Gelb einfach durch den gelblichen Ton des Materials ersetzt wird, sind in der Wand eines ottonischen Ofens im Aachener Bezirk zutage gekommen.

[2] Benannt nach dem Fundorte Pingsdorf bei Köln. Vgl. K. Koenen: Bonner Jahrbücher CIII, S. 115.

Gefäßteilen angebrachten Zierbändern zusammengefaßt ist. Die Verwendung der Malerei bleibt in der ottonischen Keramik beschränkt, in der romanischen ist sie nur ganz vereinzelt noch nachzuweisen, es handelt sich also ersichtlich um das Ausleben eines karolingischen Motivs.

In der Grundform, der scharfen Gliederung der Leibung und der roten Strichbemalung ist der Becher in Abb. 2 (13 cm hoch) dem vorigen verwandt. Der obere Rand ist ausgebrochen, außerdem fehlen Teile des Fußes. Dieser ist hier in Form einer festen, unten glatt abgeschnittenen, profilierten Fußplatte gebildet, die diesem Bechertyp eigentümlich und schon in karolingischer Zeit nachweisbar ist[1]. Vereinzelt findet sich in ottonischer Zeit noch eine ähnliche Bildung des Fußes (vgl. Abb. 7), im übrigen herrscht auch hier der bekannte Wellenfuß vor, von dem karolingischen Fußring zu dem schön gewellten Fuß der Gotik sich entwickelnd. Etwas sonderbar erscheinen die drei um die weite Halsöffnung gestellten Ansätze, die zunächst wie Ausgüsse oder Tüllen für den Lampendocht anmuten. Sie sind auch durchbohrt, jedoch nur bis zur Gefäßwand, mit der sie erst nach der Durchbohrung verbunden wurden, wie an dem dritten abgebrochenen Ansatz ersichtlich ist. Es liegt hier offenbar ein Anschluß an Gefäße der Römerzeit vor. Mehrfach finden sich im Rheinland, schon vom Ende des ersten Jahrhunderts an, bauchige Urnen, bei denen ebenfalls in der Dreizahl gleich unterhalb der weiten Öffnung Ausgüsse angebracht sind, die auch hier bisweilen blind auf der Gefäßwand aufsitzen, ohne daß man sich über ihren Zweck ganz klar wäre[2]. Daß das Motiv von dem ottonischen Töpfer nur zur Verzierung des Bechers aufgegriffen ist, ohne daß an einen praktischen Zweck gedacht war, beweist ein kleiner, ziemlich roh ausgeführter Zwillingsbecher, bei dem aus den profilierten und durchbohrten Ansätzen vollrunde, oben abgeschnittene Stäbchen geworden sind, die wiederum zu je dreien (zwei sind abgebrochen) an die weiten Halsöffnungen angedrückt sind (Abb. 3; 8 cm hoch). Sonst wiederholt der Becher zweimal die Form des vorigen, auch der Plattenfuß ist beibehalten. Ein besonderes Interesse verdient er als das anscheinend früheste mittelalterliche Beispiel für die Vereinigung mehrerer Becher; denn der Zusammenhang ist kein zufälliger, vielmehr sind beide Teile durch eine Öffnung von ca. 2,5 cm Durchmesser verbunden[3].

Von den übrigen Varianten der gleichen Grundform sei noch eine abgebildet, zugleich die bemerkenswerteste: ein Exemplar aus der ehemaligen Sammlung Thewalt-Köln (Abb. 4; 15 cm hoch)[4]. Es geht am stärksten zusammen mit dem Becher der Abb. 2, nur daß diesem gegenüber die Halsöffnung stärker eingezogen und dafür eine kurze Ausgußröhre angesetzt ist, so daß wir in dem Gefäß wohl keinen Becher, sondern ein Gießgefäß sehen dürfen. An die Stelle der tüllenförmigen Aufsätze treten drei plastisch aufgelegte männ-

---

[1] Vgl. K. Koenen: a. a. O. S. 121. Taf. VI, 23 u. 24.

[2] Vgl. z. B.: Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit. Herausgegeben von der Direktion des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz. Bd. V. Mainz 1911. S. 342 f., Taf. 59.

[3] Das Bruchstück eines ganz entsprechend gebildeten Drillingsbechers, bei dem ebenfalls zwei größere Löcher zu den übrigen Teilen führten, befindet sich in der Sammlung Lückger in Köln-Sürth, der einzigen größeren Keramiksammlung am Niederrhein, die systematisch auch die Erzeugnisse der mittelalterlichen Töpferkunst gesammelt hat und gerade an Kölner Bodenfunden eine große Anzahl wichtiger Stücke enthält, darunter auch einen gleichen Becher, wie Abb. 2, nur ohne die Ansätze.

[4] Da das Stück auf der Auktion 1903 in den Londoner Handel übergegangen und vorläufig nicht nachzuweisen ist, kann hier nur die ungenügende Abb. aus dem Auktionskatalog S. 1 wiederholt werden. Eine zeichnerische Wiedergabe bringt L. Solon: The ancient art stoneware. London 1892. Bd. I, S. 80.

liche Figürchen, die sitzend auf der Schulter des Gefäßes gedacht sind. Ihre Durchbildung im einzelnen ist ungleichmäßig, am stärksten in die Erscheinung tritt der Kopf mit den großen Augen, dem kräftigen Bart und dem lang herabfließenden Haar. Sonst sind noch die Arme genauer behandelt, während der Körper als solcher verloren geht, und die Beine wie ein Ornament wirken, ähnlich den knopfartigen Auflagen, die in Höhe der Beine zwischen je zwei Figürchen eingeschoben sind. Das Streben des Töpfers geht nicht dahin, den Organismus des Körpers erkenntlich wiederzugeben, er verwendet die Teile, vor allem den Kopf, neben anderen Motiven zur Verzierung und Belebung seiner Gefäße. Es ist das gleiche Prinzip, dem wir u. a. auch bei Kapitellen und Taufsteinen der Zeit begegnen. Besonders charakteristisch für das Hervorheben des Kopfes gegenüber den anderen Körperteilen ist ein Krug der erwähnten Sammlung Lückger, der mir leider zur Reproduktion nicht zur Verfügung stand. Bei diesem sind die Köpfchen stark plastisch aufmodelliert, dagegen Körper, Arme und Beine wiedergegeben bzw. angedeutet in aufgelegten, fadenförmigen Tonstreifen, die nach rein ornamentalen Gesichtspunkten über die Fläche verteilt sind. Wie wenig ein organischer Zusammenhang empfunden wurde, erkennt man noch daran, daß bei diesem Krug (in der Art der Abb. 12) das Köpfchen nur zweimal wiederkehrt — an der Vorderseite links und rechts vom Ausguß —, dagegen bei den beiden übrigen sonst ganz entsprechenden Verzierungen zu Seiten des Henkels fehlt. Bei dem Thewaltschen Gefäß tritt zu dem figürlichen Element eine gehäufte Verzierung durch Rillen und Einkerbungen, die auch die Schulter des Gefäßes zwischen den Figürchen — an Stelle der Bemalung bei den Bechern — und den Ausguß bedecken, mit freier Hand eingeritzt, wie die Modellierung der Figürchen.

Relativ häufig, auch außerhalb Kölns, sind kleine, meist dunkelbraune Dreifußbecher, die durch ihre kräftige Gliederung ohne weiteres einen Zusammenhang mit den vorigen Stücken erkennen lassen. Der Dreifuß entwickelt sich im 10. Jahrhundert aus dem karolingischen Kugeltopf, indem — wohl um eine bessere Standfläche zu gewinnen — zunächst drei kleine Ansätze aus dem Boden herausgekniffen werden, die sich dann zu kräftigen, bis zu 6 cm langen Fußstützen auswachsen. Die Entwicklung ist stufenweise zu belegen und kommt schon früh zur Ausprägung des festen Typus, der, von mehr oder weniger kugeliger Form, sich durch das ganze Mittelalter hält. Bei Theophilus[1] wird ein solcher Topf erwähnt als Schmelztiegel (zum „Kochen des Goldes"), der hier mit Hilfe der drei Füße über dem in einem anderen Tongefäß liegenden Feuer steht. Neben diesen oft mächtigen und wohl meist als Kochgefäße dienenden Dreifußtöpfen stehen in ottonischer Zeit die kleineren Dreifußbecher mit abgeflachtem Boden, eingezogenem Hals und Henkel (Abb. 5; 12,7 cm hoch). Zwischen den drei Graten und auf dem vorstehenden breiten Rande der Mündung sind bisweilen gekerbte Zierbänder eingedrückt, wie sie vor allem bei den großen Krügen beliebt waren, mit denen die Becher in der Form zusammengehen (vgl. Abb. 10 und 11).

Eine bisher als Unikum dastehende langhalsige Flasche geht mit den Bechern im Unterteil eng zusammen (Abb. 6; 17 cm hoch). An den niedrigen Gefäßkörper setzt der sehr sauber gearbeitete Hals in schön geschwungener Linie an, in der kelchförmig verbreiterten Öffnung auslaufend. Für das technische Können des Töpfers ist dieses Stück ebenso bezeichnend, wie für sein bemerkenswertes Formgefühl, und es ist wohl kaum ein Zufall, daß die üb-

---

[1] Theophilus Presbyter: Schedula diversarum artium. Lib. III, Kap. XXXIV. Herausgegeben von A. Ilg: Quellenschriften für Kunstgeschichte. Bd. VII.

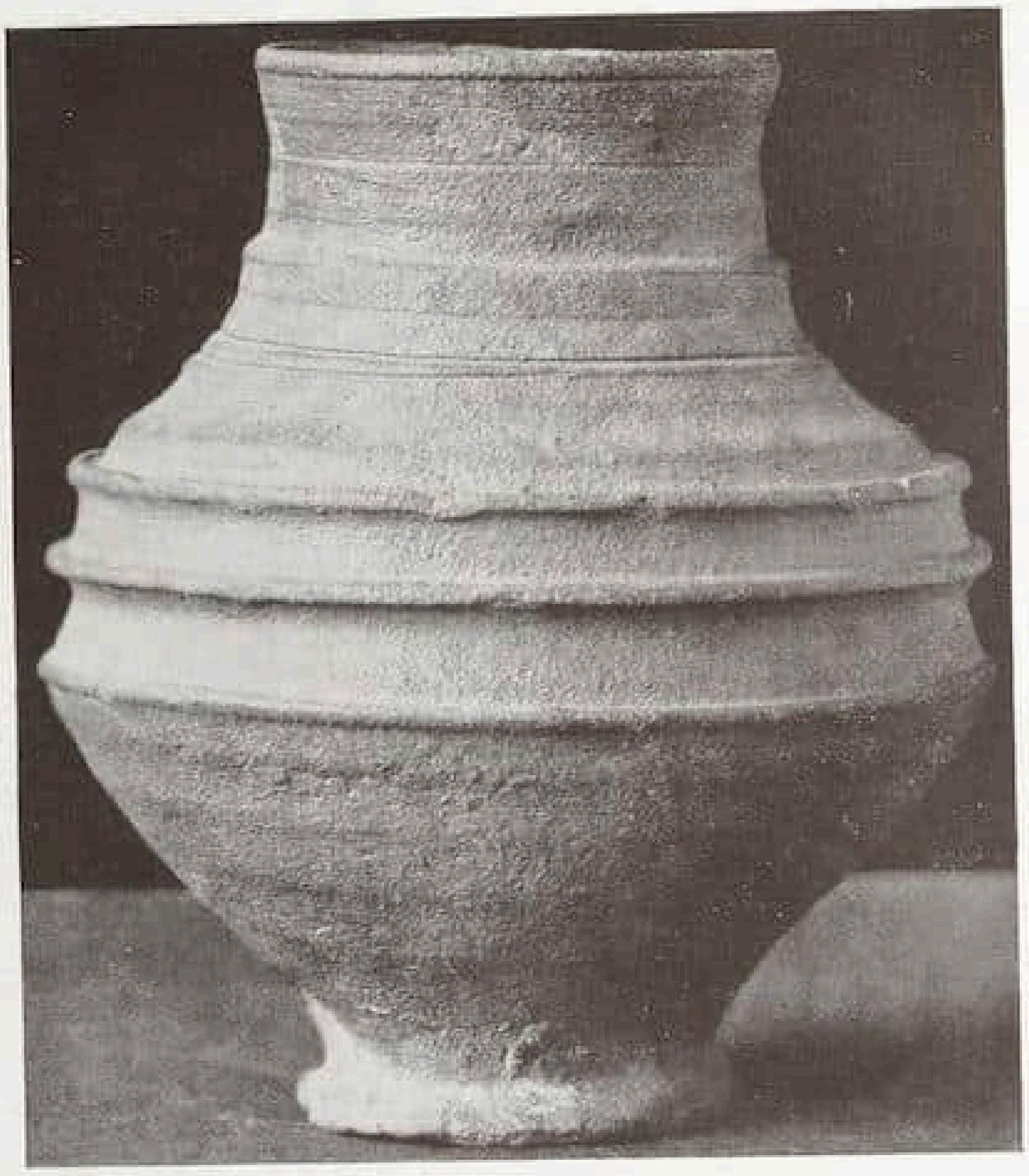


Abb. 1. Becher

Abb. 2
Becher mit drei Aufsätzen

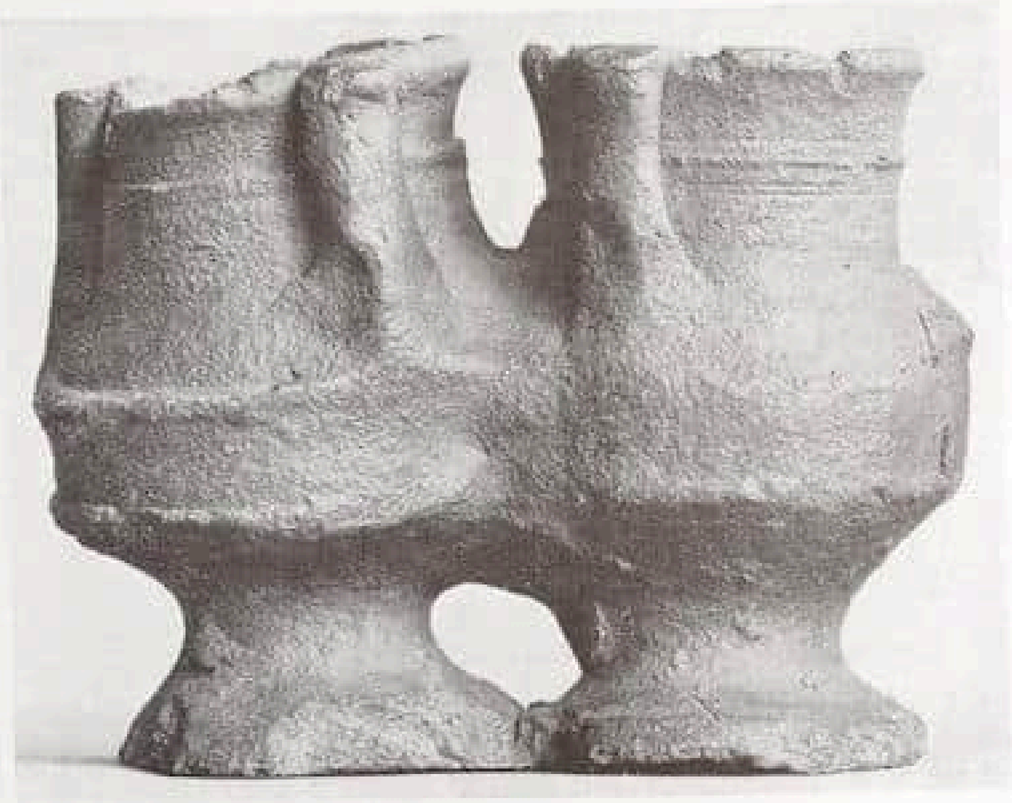


Abb. 3
Zwillingsbecher

Sämtlich Kunstgewerbemuseum, Köln

Abb. 4
Plastisch verziertes Gießgefäß
Ehemalige Sammlung Thewalt, Köln

Abb. 5
Dreifußbecher
Kunstgewerbemuseum, Köln

Abb. 6
Langhalsige Flasche
Kunstgewerbemuseum, Köln

Abb. 7
Vierhenkelkrug
Kunstgewerbemuseum, Köln

liche Horizontale gegenüber den bisher behandelten Bechern mehr zurücktritt, indem an die Stelle der drei scharfen Einzelgrate eine Reihe von flacheren Rillen tritt, die nur am oberen und unteren Ende verstärkt sind, so daß sie als Ganzes mehr wie ein breites Band wirken. Die einzige in Betracht kommende Analogie zu dieser Flasche bildet der häufig vorkommende fränkische Flaschentyp, bei dem allerdings das Verhältnis von Körper zu Hals umgekehrt ist. Daß eine Anlehnung vorliegt, ist damit nicht unbedingt gesagt; denn es besteht an sich kein Grund, dem auf so hoher Stufe stehenden ottonischen Töpfer die eigene Erfindung einer solchen Form abzusprechen. Doch gewinnt die Parallelität Bedeutung innerhalb des Gesamtrahmens der Beziehungen gerade zur fränkischen Keramik und darüber hinaus zur La-Tène-Zeit, in der u. a. auch die fränkische Flasche ihre klare Vorstufe hat. Die Linie La Tène—Fränkisch—Ottonisch läßt sich auch sonst ziehen, außer in Analogien der Gefäßformen vor allem in der Verwendung der eingedrückten Zierstreifen.

Ein merkwürdiges Gefäß ist der bereits bei Falke[1] abgebildete, wegen der „salamanderartigen Form" der Henkel als romanisch bezeichnete Vierhenkelkrug (Abb. 7; 26,5 cm hoch). Er wurde einige hundert Meter oberhalb der Kölner Altstadt aus dem Rheine ausgebaggert und läßt innen und außen deutliche Reste des angesetzten Muschelkalks erkennen. Die Masse ist ein sehr dickes, dunkelgraues Steinzeug von etwas feinerem Korn als gewöhnlich. Dort, wo oberhalb der Henkel die Einschnürung des Halses sich zeigt, sitzt eine siebartig durchbrochene Platte, die anscheinend mit dem Oberteil des Halses aus einem Stück gearbeitet und angesetzt wurde. Es handelt sich also um ein Gefäß, das dazu diente, über Kräutern oder dergleichen, die auf dem Sieb lagen, eine Flüssigkeit zu gießen. Das Charakteristische sind die Henkel, von denen einer abgebrochen ist, doch wollen diese keine Salamander- oder sonstige Tierform wiedergeben; denn es fehlt auch die geringste Andeutung einer solchen, was sich mit dem Material nicht entschuldigen läßt, da andere Beispiele zur Genüge erkennen lassen, wie sehr der ottonische Töpfer gerade an der naiven Charakterisierung der vegetabilen Schmuckelemente seine Freude fand. Was zu der Deutung auf Tierhenkel führte, war auch wohl mehr der Gesamteindruck, der diese Henkel allerdings verwandt erscheinen läßt mit den in romanischer Zeit beliebten Tierfiguren, die als Symbole des Lichts beispielsweise an Leuchterfüßen emporkriechen. Doch ist die Analogie eine zufällige; es handelt sich vielmehr bei diesen Henkeln um einen in spätrömisch-frühfränkischer Zeit sehr häufigen Typ: vom Halse geht der Henkel horizontal so weit seitwärts, daß er, ungefähr im rechten Winkel umbiegend, auf den am stärksten ausladenden Teil des Gefäßes herabführt. An der Stelle des Knicks oder auf dem oberen Stück sitzt meist ein knopfförmiger Aufsatz, der bisweilen eingestochen ist. Diesen im einzelnen variierten Henkeltyp haben wir hier vor uns, nehmen wir den aufgesetzten trichterförmigen Teil des Halses weg, so ist auch die Art der Anbringung die gleiche. Unverhältnismäßig groß sind allerdings die bis auf den Henkelbügel durchbohrten Aufsätze, die deutlich auf einen Zusammenhang mit dem ähnlichen Motiv bei dem Becher der Abb. 2 hinweisen, und damit auch indirekt auf die gleiche römische Wurzel zurückführen.

Als glänzendes Zeugnis für die naiv starke Phantasie des ottonischen Töpfers besitzt das Kunstgewerbemuseum einen kleinen Gesichtsbecher (Abb. 8 und 9; 7,5 cm hoch). Das Motiv hat zu den verschiedensten Zeiten in der rheinischen Keramik Gestaltung gefunden, doch nirgend sonst ist es zu so eindringlicher

---

[1] Otto v. Falke: Das Rheinische Steinzeug. Berlin 1908. Bd. I, S. 40.

Stärke des Ausdrucks gesteigert, *zugleich* in Vorderansicht und Profil von schlagender Wirkung. Gerade darin unterscheidet sich der Becher grundsätzlich von seinen Vorstufen. Wenn ganz vereinzelt in fränkischer Zeit die menschliche Gestalt zur Verzierung von Gefäßen herangezogen wird, so ist nur der einfache Umriß eingeritzt, ähnlich wie bei den Grabsteinen der Zeit. Ein interessantes karolingisches Stück aus weichem, bräunlichen Ton (ebenfalls im Kunstgewerbemuseum) vermittelt gleichsam den Übergang. Es ist ein Kugelbecherchen mit Gesicht, von dem nur die Nase plastisch aufgesetzt, alles übrige noch eingeritzt ist. Für den ottonischen Töpfer dagegen wurden gerade die plastischen Werte des Kopfes von Bedeutung, die kräftig aufgesetzten Einzelteile des Gesichtes und der stark ausladende Umriß. Man erkennt so offensichtlich, mit welcher Freude hier der Töpfer gearbeitet, daß man kaum auf den Gedanken kommt, nach direkten Vorbildern oder Anregungen zu suchen. Und doch gibt es solche aus spätrömischer Zeit im Rheinland und besonders in Köln von so starker Analogie, daß ein Zusammenhang nicht abzuweisen ist[1]. Auch dort sind es in der Gesamtform durchaus verwandte, meist kleine Becher mit Bartansatz und den gleichen muschelförmigen Ohren, die bei den Gesichtsbechern des 15. Jahrhunderts verschwinden. Den fehlenden unteren Abschluß unseres Bechers dürfen wir danach als einfache, glatte Fußplatte ergänzen, ähnlich Abb. 2 und 3. Als Henkel muß ein etwas abwärts gebogener sog. Zapfhenkel gedient haben, wie er in der karolingischen Keramik mehrfach vorkommt.

Die häufigste Gefäßform für die ottonische, romanische und gotische Zeit bis etwa zum Ende des 14. Jahrhunderts ist der Henkelkrug. Er hat sich aus dem mit Bodenreif versehenen Kugeltopf entwickelt; es gibt frühe Stücke, bei denen der kugelige Gefäßleib noch roh, mit freier Hand und nur der Hals auf der Scheibe gearbeitet ist. An Hand der Steinzeugmasse, sowie der Behandlung einzelner Teile, des Fußes, Henkels und Randprofils, vor allem aber an Hand der Krugform läßt sich die Entwicklung durch die Jahrhunderte verfolgen. *Der ottonische Henkelkrug ist von ausgesprochen gedrungener Form.* Der Umriß des Leibes zeigt ein dem Rund genähertes Oval, woran der Hals in ziemlich scharfer Brechung ansetzt, während in romanischer Zeit die Gesamtform schlanker und die Grenze zwischen Körper und Hals immer mehr verwischt wird. Das Streben nach klarer Gliederung gibt auch dieser Gefäßform ihren Charakter für die ottonische Zeit, gern noch betont durch einzelne vorspringende Grate, die sich um den oberen Teil des Gefäßkörpers ziehen (Abb. 10; Höhe 17,5 cm). Die Mehrzahl der Krüge ist glatt, ohne Verzierung; tritt eine solche hinzu, so muß auch sie zugleich dazu dienen, die formale Gliederung des Gefäßes zu unterstreichen. Entweder sind die Zierbänder zwischen oder auch auf den Graten angebracht, oder sie sitzen auf der Schulter des Gefäßes gleich unterhalb des Halsansatzes und auf dem vorspringenden oberen Randabschluß. Je ein Zierband an diesen beiden Stellen ist die Regel, und zwar sind es meist mittels Rollenstempel eingedrückte, in sich auslaufende Streifen, wogegen man auf freihändige Verzierung, nach Art des Wellenbandes auf Abb. 10, weit seltener stößt. Daß mit diesem Schmuckmotiv ein fränkischer Gebrauch wieder auflebt, macht jeder Vergleich ohne weiteres klar; bemerkenswert ist jedoch, daß gleichzeitig und in derselben Funktion die aus der karolingischen Zeit übernommene Bemalung angewandt wird, allerdings, wie schon betont, jetzt ebenfalls zu festen Bändern zusammengefügt, und übrigens nicht so häufig, wie die eingestempelte Verzierung.

[1] Vgl.: Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit, a. a. O. Bd. V. Taf. 59; Nr. 1081. Text S. 345.

Eine Verbindung beider Arten von Zierbändern, wie sie der Krug der Abb. 11 zeigt (19,5 cm hoch), kommt nur ganz vereinzelt vor, hier erklärlich aus dem Wunsche, eine Abwechslung zu bringen, wenn man schon — was bei sonst glatten Gefäßen eine Ausnahme — die Verzierung in dieser Weise häufte.

Gleich den Becherformen reizte auch der Krug den Töpfer zum Anbringen allerhand plastischen Schmuckes. Schon in der Behandlung der Bodenplatte, des Henkels und Ausgusses kommt bisweilen seine Vorliebe für reiche abwechslungsvolle Durchbildung des Gefäßes zum Ausdruck. Er gibt der Fußplatte eine besondere Gliederung durch sauber nebeneinander gesetzte, auf der Unter- oder Oberseite angebrachte, kräftige Daumeneindrücke, neben dem gewöhnlichen Henkel verwendet er den übereinander sitzenden Doppelhenkel, die kräftige, lange Ausgußtülle wird durch einen Steg oder durch einen umgelegten Ring mit dem Krughals verbunden. Beispiele dieser Art sind wiederholt, allerdings meist schwer beschädigt oder nur in Scherben, in Köln zutage gekommen.

Dies gilt auch für den Krug der Abb. 12 (Höhe 24,5 cm ohne Ausguß), bei dem Henkel und oberer Abschluß fehlen. Statt der sonst üblichen scharfen Absetzung von Hals und Gefäßkörper ist hier eine mehr zonenartige Gliederung gegeben, in der Weise, daß unter den beiden Quergurten und unter dem (abgebrochenen) Halsabschluß je eine Reihe von Ringösen ansetzt. Die aus Steinzeug gebildeten Ringe selbst, wie auch ein Teil der Ösen, sind abgebrochen, doch haben sie sich bei einer Reihe von mehr oder weniger großen Bruchstücken ähnlicher Gefäße erhalten. Diese Ringelkrüge dürfen wir als eine Schöpfung des ottonischen Töpfers ansehen; etwas Ähnliches ist aus früheren Jahrhunderten nicht zu belegen. Wird Ringelschmuck verwandt, so nur nebenbei, z. B. bei Gesichtskrügen als Ohr- oder Nasenringe, ohne dem Gefäß seinen besonderen Charakter zu geben. Zu dem Ringelschmuck tritt, nach Aussage der bisher gemachten Funde, regelmäßig die Verwendung der eingedrückten Zierbänder — nie Malerei —, und zwar in vielfachen Reihen übereinander, sogar rund um die Ausgußtülle, wie es in primitiverer Form bereits das Gefäß der Sammlung Thewalt aufwies. Verziert ist nur der Oberteil, höchstens die beiden oberen Drittel der Gefäße, dagegen der untere Teil immer frei gelassen. In der Abbildung nur schwer zu erkennen ist eine Bereicherung, die der Ringelkrug erfahren hat durch kleine, primitiv gebildete Vögelchen, die rund um die Gefäßwand verteilt sind — die meisten sind abgebrochen —, in fünf, nicht genau eingehaltenen Reihen abwechselnd zwischen den Ringösen und auf dem oberen Rand der Grate sitzend. In dieser etwas phantastischen Verzierung spricht sich wiederum die gleiche Vorliebe aus für mannigfaltige Belebung der Gefäße, welchem Zweck auch die aufgelegten Tonfäden dienen, die von der Unterseite des Ausgusses ihren Anfang nehmen und in unregelmäßigen Bogen den Krugleib aufteilen. Der größere Teil dieser Fäden, wie auch Teile der Gefäßwand sind besetzt mit aneinander gereihten kreisrunden Eindrücken, ein Motiv, das, aus der fränkischen Kunst stammend, durch die ottonische Zeit auch sonst fortlebt. Die aufgelegten Schlangenfäden kehren auch an anderen Beispielen wieder, so vor allem bei dem bereits im Zusammenhang mit dem Thewaltschen Gefäß genannten Krug der Sammlung Lückger. Hier sind die von den aufgesetzten Köpfchen ausgehenden und zugleich den Körper mit Armen und Beinen andeutenden Fäden zu ankerförmigen Bildungen ausgezogen und mit eingekerbter Verzierung versehen. Bei dem Bruchstück eines weiteren so genau entsprechenden Kruges, daß man den gleichen Töpfer als Hersteller annehmen muß, laufen die unteren Endigungen zudem in die seit

der fränkischen Zeit beliebten Tierköpfe aus, mit lang gespaltenem Mund und betontem Auge.

Die Anregung zu dieser Verzierung gaben anscheinend die ornamentalen Muster gleichzeitiger Türbeschläge. Ottonische Beispiele der Art haben sich kaum erhalten, dagegen mehrfach solche aus etwas späterer Zeit, vor allem in Sachsen, die die alten Muster beibehalten[1]. Die Ankerform ist für diese Beschläge die Regel, an den Endigungen laufen sie durchweg in die gleichen Tierköpfe aus und sind auf den Bändern mit eingemeißelter Musterung versehen, meist strich- oder fischgrätenförmig. Bei einigen Türen sind zudem die Zwischenräume der Beschläge mit allerhand einfach geschmiedeten Tiergestalten ausgefüllt, Fischen, Vögeln, Schlangen u. a., die auch hier rein ornamentaler Verzierung dienen. Ein Zusammenhang dürfte bei der übereinstimmenden Gestaltung der gleichen Motive nicht von der Hand zu weisen sein.

Mit den aufgezählten Beispielen ist der Reichtum der ottonischen Töpfereien Kölns natürlich nicht erschöpft; es sind die bezeichnendsten Typen herausgehoben, ohne irgendwie Vollzähligkeit zu erstreben. Weitere Abwandlungen, vor allem zum einfacheren hin, sind in größerer Zahl aus Kölner Bodenfunden bekannt. Hinzu tritt eine Reihe von Gefäßtypen, die entweder aus der karolingischen Keramik noch in diese Epoche hereinreichen, wie der Kugeltopf und der bauchige Krug mit engem Hals und zwei kleinen Henkeln, oder nur wenig typisch ottonische Merkmale aufweisen, wie der bereits erwähnte große Dreifußtopf, die sog. Pilgerflasche und kleine Becher mit eingezogenem Fuße und abgesetztem Lippenrand, die am Niederrhein in großer Zahl zutage gekommen sind. Bezeichnend für die ganze mittelalterliche Keramik ist das seltene Vorkommen flacher Schalen, in starkem Gegensatz zu der römischen Töpferei. Der Grund hierfür liegt sicherlich darin, daß man zu den Schalen durchweg Holz verwandte, was technisch geringere Schwierigkeiten bot, als das glatte Brennen von Tonschalen, weshalb man im späteren Mittelalter zum Zinnteller griff. Von ottonischen Schalen sind dem Verfasser nur Bruchstücke bekannt, bei denen die hochstehenden Ränder wiederum von scharfen Rillen und Graten umzogen werden.

Eine Unterteilung der ottonischen Keramik in eine frühere und spätere Gruppe, sowie ein Festlegen des Einzelstückes innerhalb dieses Rahmens ist mit Absicht unterlassen, obwohl es zum Teil möglich ist, sei es auf Grund der Fundumstände oder an Hand der stilistischen Entwicklung. Es hätte dazu jedoch einer weit größeren Ausführlichkeit und einer starken Heranziehung der Vor- und Nachstufen, sowie vor allem zahlreicher Abbildungen bedurft. Innerhalb der Gesamtproduktion an mittelalterlicher Keramik die ottonische herauszustellen und abzugrenzen, ist der Zweck dieser Untersuchung, wobei das entwicklungsgeschichtliche Moment bewußt in den Vordergrund gestellt wurde, da gerade diese Gruppe dazu reizt[2].

---

[1] Vgl. H. Lüer: Kunstgeschichte der unedlen Metalle. Stuttgart 1904. S. 2f.

[2] Der Wohnsitz der ottonischen Töpfer Kölns läßt sich mit Sicherheit angeben. Es ist die nach dem Töpfergewerbe benannte alte ulregasse — heute fälschlich Ulrichgasse genannt —, die bereits in den Kölner Schreinsbüchern des 12. Jahrhunderts als platea figulorum erwähnt wird (vgl. Keussen: Topographie der Stadt Köln, II, 202). Diese Töpferstraße lag nach üblichem Brauche (vgl. Siegburg: aulgasse) ursprünglich vor den bis in den Beginn des 11. Jahrhunderts beibehaltenen alten Römermauern der Stadt und wurde erst bei der zweiten Stadterweiterung gegen 1180 in den schützenden Bereich der Stadtmauer einbezogen. Aus dem Vorhandensein eines geschlossenen Töpferbezirks im 12. Jahrhundert (weiter reichen die Schreinsbücher nicht zurück) ergibt sich die notwendige Folgerung, daß hier auch bereits die Töpfer des 11. und 10. Jahrhunderts ihren Sitz gehabt haben.

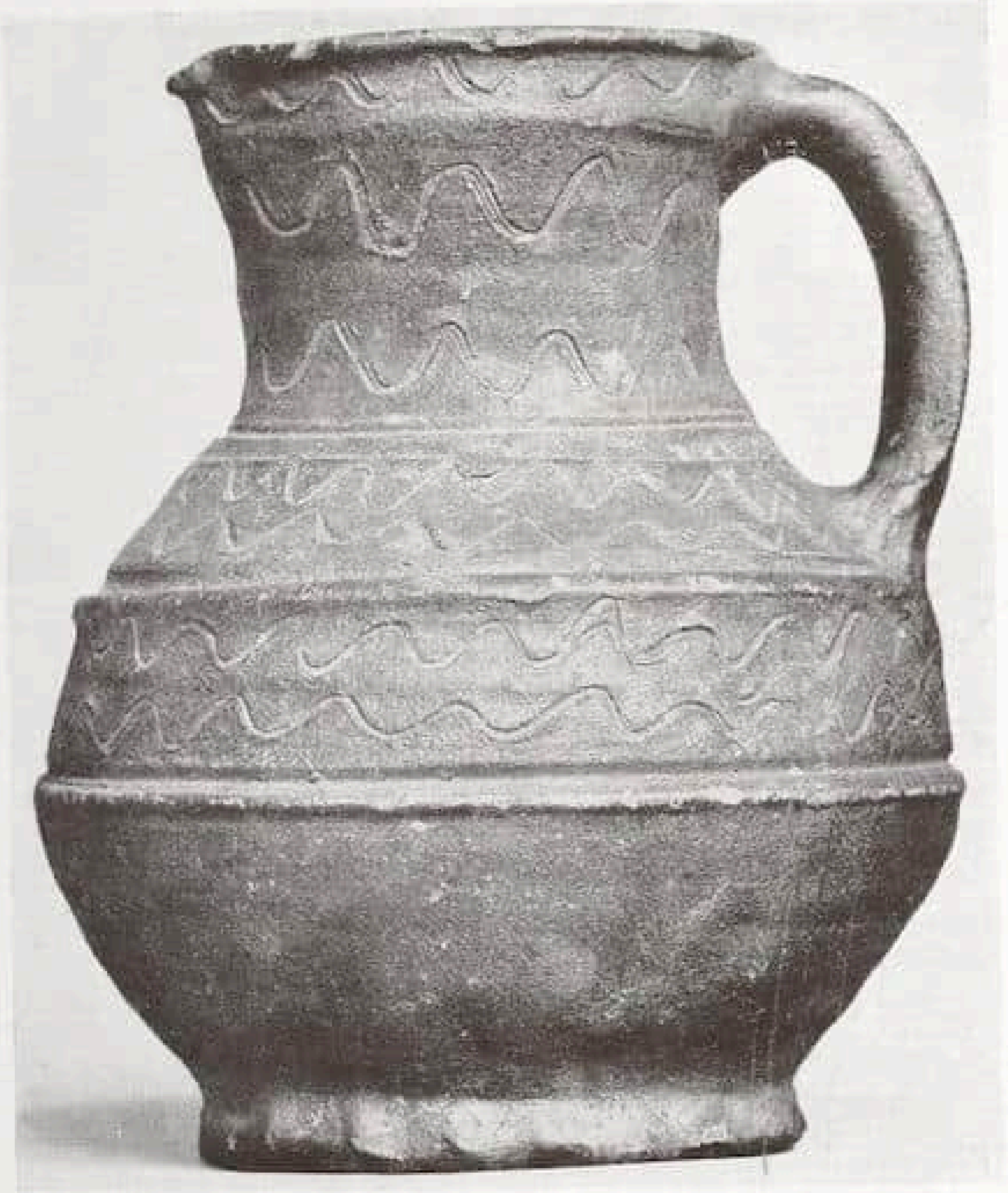


Abb. 10
Henkelkrug mit Wellenband

Abb. 8 Gesichtsbecher Abb. 9

Sämtlich Kunstgewerbemuseum, Köln

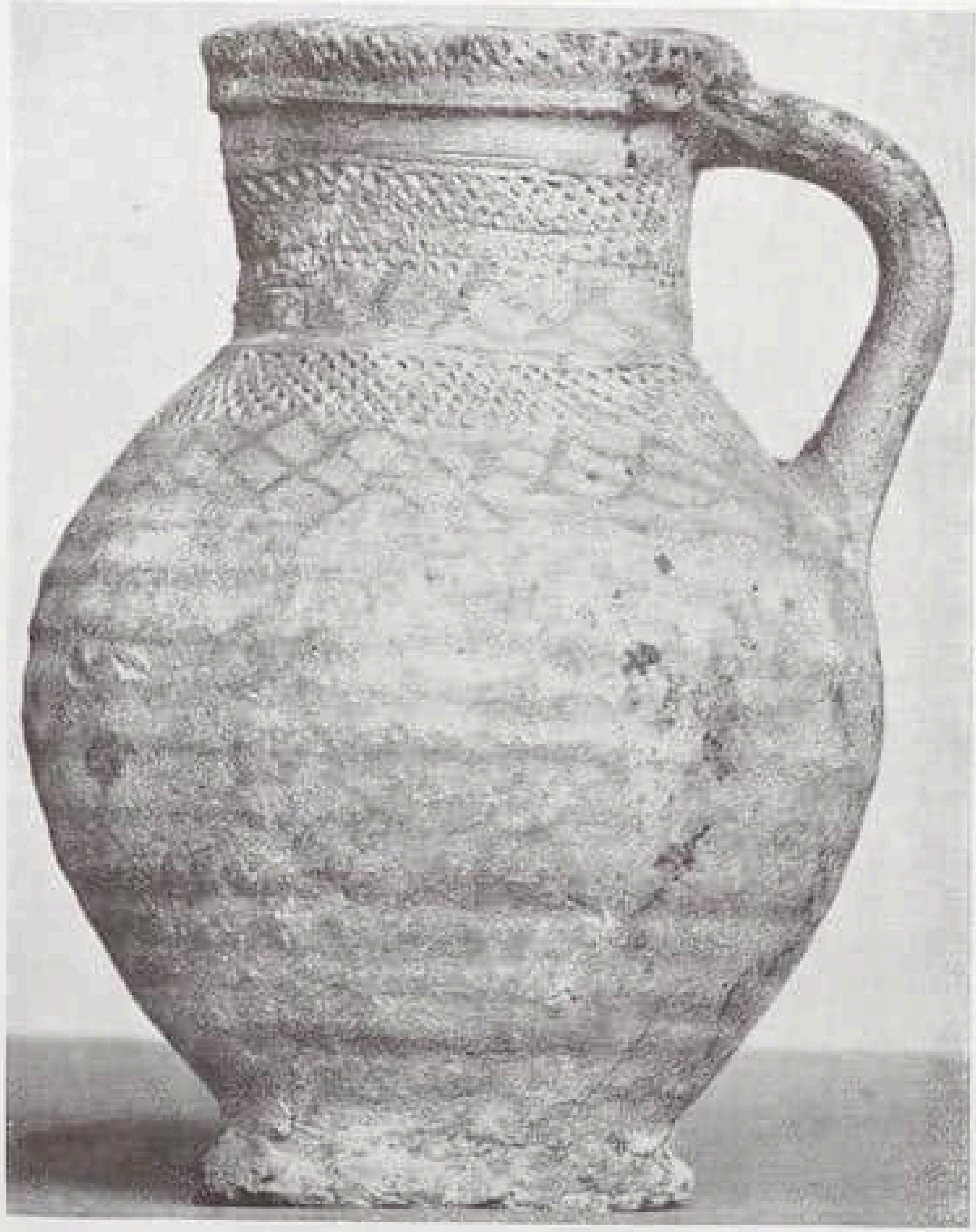


Abb. 11. Henkelkrug mit Zierbändern

Abb. 12. Reich verzierter Ringelkrug

Kunstgewerbemuseum, Köln

Schon einleitend wurde betont, daß nach dem Abbrechen der fränkischen Kultur mit der Karolingerzeit die Entwicklung der mittelalterlichen Keramik anhebt, jedoch für das 9. Jahrhundert auf einer sehr niedrigen Stufe stehen bleibt. Mit dem 10. Jahrhundert erst setzt der Aufschwung ein, es erwacht erneut das Gefühl für keramische Form und Wirkung, und in frischem Anlauf gelangt der Töpfer zu recht beachtlichen Leistungen. Diese Entwicklung ist durch die gesamte künstlerische Einstellung der Zeit bedingt. Das 10. und 11. Jahrhundert bilden die Epoche in der Kunstgeschichte, in der die Auseinandersetzung stattfindet zwischen den heimisch-germanischen und den durch die Kirche übernommenen antiken und östlichen Elementen. Die beständige Reibung dieser verschiedenen Faktoren löst dabei besondere Kräfte aus, die häufig über den Rahmen einer festen Entwicklung hinausgreifen, indem Probleme aufgezeigt und Möglichkeiten angedeutet werden, für die die Zeit nicht reif ist. Keine Epoche zeigt diesen problematischen Charakter so, wie die ottonische; in ihr werden zahllose Fäden der antiken Kunst wieder aufgegriffen, ohne dann bei der endgültigen Formulierung der abendländischen Kunst eine Weiterbildung zu finden. Mit der ottonischen Epoche tritt zugleich die Scheidung ein, was nicht restlos verarbeitet werden kann, stirbt wieder ab und findet vielleicht in späterer Zeit erneute Aufnahme. Zumal im Rheinland tritt dieser Charakter der ottonischen Kunst zutage, und Köln weist Beispiele hierfür in der Architektur so gut auf, wie in der Plastik und Malerei (Bodenbelag).

Derselbe Geist spricht aus der ottonischen Keramik. Eine eklektische Grundstimmung tritt klar hervor in den offensichtlichen Entlehnungen einzelner Motive, und es ist ebenso bezeichnend, daß hierin kein Unterschied gemacht wird zwischen der römischen, fränkischen und karolingischen Keramik. Der Töpfer greift das ihm Zusagende auf, ohne sich über dessen Ursprung Rechenschaft zu geben. Gleichwohl ist erkenntlich, daß der Anschluß an die fränkisch-germanische Überlieferung stärker ist, als der Zusammenhang mit der römischen Keramik. Es beruht dies darin, daß, im Gegensatz zur hohen Kunst, bereits eine selbständige künstlerische Entwicklung voraufging, an die man anknüpfen konnte, wie es ebenso in der Natur der Sache liegt, daß in der Keramik nicht auf die italienische, sondern auf die heimische Antike zurückgegriffen wird. Was aber unter den Händen des ottonischen Töpfers entsteht, ist trotz der entlehnten Einzelmotive etwas durchaus Eigenes, das bei aller Mannigfaltigkeit in Form und Verzierung deutlich den Stempel seiner Zeit trägt. Die in Abb. 6 bis 9 wiedergegebenen Stücke bilden hierfür sehr charakteristische Beispiele. Neben dem Streben nach starkem Ausdruck, das in der Gliederung der Form sich ausspricht, wie in der Wahl und Anbringung der Verzierung, ist vor allem bezeichnend für den ottonischen Töpfer die Freude an reicher Abwandlung der Typen, die gegenüber der Gleichförmigkeit, die sonst den mittelalterlichen Gefäßen desselben Typs durchweg eigen ist, besonders auffällt. Von den reicher verzierten Stücken sind kaum zwei einander ganz gleich, manche stehen völlig vereinzelt da, ohne nähere Parallele. So mag in der Folgezeit noch manches interessante Beispiel aus dieser Epoche ans Licht treten, während die romanische Keramik derartige Überraschungen kaum bringen dürfte.

Die Hoffnungen, zu denen die reichen Ansätze und Erfolge der ottonischen Töpferkunst berechtigten, sind in der romanischen Zeit nicht erfüllt worden. Alle die typischen Merkmale in Form und Verzierung verschwinden, ohne daß etwas entsprechend Neues an seine Stelle träte. Nur einige der allgemeinsten Formen werden beibehalten, gleichgültig und nichtssagend gegenüber ihren

Vorläufern aus ottonischer Zeit. Das Ende dieser Keramik ist naturgemäß nicht aufs Jahrzehnt festzulegen. Wenn hier als Grenze die Wende vom elften zum zwölften Jahrhundert angesetzt ist, so soll damit nicht bestritten werden, daß Formen dieser Art sich vereinzelt noch länger gehalten haben. Jedoch der Typus der Keramik ist im 12. und 13. Jahrhundert ein anderer. Eine romanische Keramik, die das Wollen und die Entwicklung ihrer Zeit ausspräche, wie die ottonische (und fränkische), gibt es am Niederrhein nicht, ebensowenig wie eine solche der Frühgotik. Es mag dies zunächst auffallend erscheinen, daß in der Keramik um 1100 ein starkes Erlahmen eintritt, während sonst in der Kunst gerade jetzt auf der selbst bereiteten sicheren Grundlage der Aufstieg zur höchsten Blüte einsetzt. Doch sahen wir schon bei der karolingischen Töpferkunst, daß sich die keramische Entwicklung in ihrem Auf und Nieder nicht mit der allgemeinen Kunstentwicklung deckt. Der Grund hierfür wurde schon unterstrichen: die rein profane Gebrauchsbestimmung der Keramik. Die Einstellung der ottonischen Zeit mit ihrem Ringen nach eigenem, künstlerischem Ausdruck und dem Aufgreifen altüberlieferter Elemente war der Töpferkunst günstig, zumal an einem Ort wie Köln, das damals einen mächtigen Aufschwung nahm. Beim Nachlassen dieser Kampfstimmung mußte die Keramik notwendig abfallen, da für eine stetige Weiterentwicklung auf der gleichen Höhe das Interesse des beherrschenden Faktors, der Kirche, damals noch nicht entbehrt werden konnte. Erst als neben der Kirche ein neuer Faktor Macht gewinnt, das bürgerliche Element, kommt auch die Keramik wieder zu Ansehen.

Von Köln geht der Aufschwung aus, im 14. Jahrhundert einsetzend und in notwendiger Entwicklung zu den reichen Fabrikaten des Renaissancesteinzeugs führend[1]. Siegburg bildet während der Gotik mehr eine auf Export eingestellte Filiale, um dann in der Mitte des 16. Jahrhunderts nach dem Ausscheiden von Köln auf der dort geschaffenen Grundlage die Führung zu übernehmen. Die Kölner Keramik der Spätgotik ist fest verknüpft mit der heimischen Entwicklung. Wiederum nimmt der Töpfer, wie in ottonischer Zeit, Anregungen aus früheren Epochen auf, und zwar ist ein Anschluß an die römische und ottonische Keramik festzustellen. Viele der in ottonischer Zeit vorgebildeten, dann aber abgestorbenen Elemente, wie der Ringelkrug, der Drillingsbecher, der Gesichtsbecher und manches andere, leben wieder auf, so das Bindeglied herstellend zwischen dem Aufschwung des 14. und 15. Jahrhunderts und der römischen Töpferkunst. Auf letztere wird jetzt bewußt zurückgegriffen, und zwar in stärkerem Maße, als auf die ottonische, die man vom damaligen Gesichtspunkte aus wohl gleichmäßig als römisch ansah.

Auf diese Zusammenhänge, die „Renaissance" im Köln des 15. Jahrhunderts, die nicht auf die Keramik beschränkt bleibt, kann hier nicht näher eingegangen werden. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß der zweimalige Aufschwung im mittelalterlichen Töpfergewerbe des Niederrheins, der ottonische und der spätgotische, jedesmal an das in früheren Epochen bereits Geleistete wieder anknüpft, und so die ottonische Keramik in der des 15. Jahrhunderts nochmals zur Auswirkung kommt, naturgemäß in anderer Form, als sie die romanische Zeit hätte bringen müssen, wenn die Entwicklung gleichmäßig fortgeschritten wäre.

---

[1] Die Erzeugnisse von Dreihausen aus dem frühen 15. Jahrhundert sind nicht in eine feste Entwicklung einzuordnen. Sie tauchen auf ohne erkennbare Vorstufen und bleiben ebenso ohne Nachfolge, da sie offensichtlich weniger auf einer keramischen Grundlage beruhen, vielmehr vom spätgotischen Goldschmiedestil beeinflußt sind.

Ein Kreussener Krug als Palimpsest

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln Von RICHARD STETTINER

IM Beginn der Kreussener Krugmacherkunst eine kurze Blüte vornehmer Kleinkunst in Stil des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Die Tradition der Vests war eine sichere, als sie in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts dazu übergingen, zu der bisher geübten Ofenkachelkunst die zierlichere Formung kleiner dekorativer Reliefstücke hinzuzufügen. Geschmackvoll, stilkorrekt, aber doch im allgemeinen festhaltend an sich schon überlebenden Ornamenten und durch diese konservative Gesinnung ein wenig banal. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt ist es durchaus begreiflich, daß man einen Teil der mit diesen plastischen Ornamenten geschmückten Krüge um Jahrzehnte zu früh datiert hat.

Ganz schnell folgt dieser verfeinerten, ja man möchte sagen für den Zweck der Gefäße überfeinerten Reliefkunst eine Wendung ins Volkskunstmäßige. Die Reliefornamentik tritt zurück hinter die Motive, die innerhalb jenes in den ersten Zeiten, zumeist zwischen 1610 und 1620, geschaffenen Formenschatzes dem allgemeinen Volksgeschmacke entsprachen: Apostel, Planeten, Jagddarstellungen. Oder die Zusammenstellung der Motive geschah freimütiger, unbelasteter durch überlieferte Architekturanschauung, als in der ersten, der „klassischen" Zeit. Aber dann, was vor allem das Volkskunstmäßige ausmacht, treten starke, bunt zusammengestellte Emailfarben hinzu. Sie waren abgelauscht den von vornherein auf das Volksmäßige abgestimmten emaillierten Gläsern und waren vor allem wohl beeinflußt von den Arbeiten der nahen Glashütten im Fichtelgebirge. In die Vestsche Werkstatt war diese Technik im Beginn der zwanziger Jahre von dem Mann mit dem starken technischen Instinkt, dem handwerklich betriebsamen Nachfolger der kunstreicheren Vests, von Lorenz Speckner, eingeführt. Aber jene Farbenfreudigkeit versucht nur selten durch sich allein zu wirken. Zumeist tritt sie zu der Reliefkunst hinzu, und für diese Reliefkunst wiederum hält man bei den meisten Krügen an jenem im Anfang geschaffenen Formenvorrat im Stil der Spätrenaissance fest. Dadurch das Übereinanderlagern zweier Stilarten: Die volkskunstmäßige Emailmalerei mit ihrer Buntheit, mit ihren Motiven — Architekturen, Figuren, naturalistischen Maiglöckchenstauden, stilisierten Tulpen und anderen Pflanzen, Linienranken, Punktrosetten usw. — sucht auf ihre Weise die Formen einer früheren Zeit einem kräftigere Kost wünschenden Geschmacke genießbar zu machen. Dieses Spiel setzt sich ein Jahrhundert lang fort, mit wechselndem Erfolge. So sind z. B. in den siebziger und achtziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts Arbeiten entstanden, die es gestatten, von einer Nachblüte Kreussener Krugkunst zu reden.

Es seien da zuerst zwei Stücke erwähnt, bei denen man auf Reliefschmuck verzichtet hat: der Krug mit Wappen und Bildnissen der Glockengießerfamilie Vogell von 1675, früher in der Sammlung Oppenheim (Katalog Nr. 92), und der Krug mit Wappen und in Arkade eingefügten Bildnissen der Kreussener Töpferfamilie Schmidt von 1686 im Germanischen Nationalmuseum (H. G. 1447). Dann wären etwa hervorzuheben: der Apostelkrug mit der Madonna, die von Kaiser Heinrich und Kaiserin Kunigunde verehrt werden, von 1682, in der früheren Sammlung Lanna (Auktion 1909, Nr. 841), und die fünfseitige Flasche mit Planetenbildern von 1684 in der früheren Sammlung auf Schloß Mainberg (Auktion, Berlin November 1901, Nr. 284). Endlich die

noch ein Rätsel aufgebenden bauchigen Krüge mit dem Relief der Abundantia, das vermutlich ursprünglich im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts einer kleineren Kachel als Mittelfeld diente, und dann nach etwa achtzig Jahren mit Hilfe der aus irgendeiner Ecke hervorgeholten Form, viel zu groß hierfür, auf den Gefäßkörper appliziert wurde. Das Abundantiarund mißt 13,5 cm im Durchmesser. Eine ähnlich große ovale Form für einen Evangelisten als Kachelmittelstück (16,3 zu 11,5 cm), bezeichnete und von 1597 datierte Arbeit der Kreussener Vest-Werkstatt, hat Fries im Cicerone, Bd. 15, S. 103, veröffentlicht. Damit ist bewiesen, daß man in jener Werkstatt auch derartig kleine Modelle für Ofenkacheln hergestellt hat.

Das Abundantiarelief muß etwas näher besprochen werden. Es ist festzustellen, daß in einer Serie von Kachelmittelstücken, die die vier Elemente darstellen, die „Terra" mit dem Abundantiarelief — ich will diese Bezeichnung, weil in der Literatur eingebürgert, beibehalten — im wesentlichen übereinstimmt. Über diese Kachelserie existiert eine ganze Literatur, die am Schluß des Aufsatzes zusammengestellt ist: Man hat die Reliefs dem westfälischen Künstler des 16. Jahrhunderts Eisenhoit zuschreiben wollen, aber schon Lauffer hat sie mit den Vests in Zusammenhang gebracht, eine Vermutung, die dann von Walcher von Molthein zur Sicherheit erhoben ist. Der Streit um die Kacheln hat den guten Erfolg gehabt, daß die Vorlagen für dieselben festgestellt wurden, eine Bildfolge, die von Bartsch im Anhang zu den Stichen des Hendrik Goltzius (Bd. III, S. 100, Nr. 18 bis 21) beschrieben wird und die vermutlich nach Zeichnungen des Künstlers von einem seiner Schüler gestochen ist. Auf dem früheren Zustand sind die Stiche mit dem Namen des Goltzius als Verlegers und mit der Jahreszahl 1586 bezeichnet.

Wenn wir die beiden Reliefs — auf der Kachel und auf dem Kruge — und den Stich der „Terra" vergleichen (Abb. 1, 2, 3), so kommen wir zu folgendem Ergebnis: Beide Reliefs gehen selbständig auf den Stich zurück. Für die Kachel wird dieses erwiesen durch das Gewandstück links vom Füllhorn und durch das Fruchtbüschel am Boden unterhalb des Horns — Einzelheiten, die auf dem Krugrelief fehlen —, für das Krugrelief wiederum durch die Terrainbehandlung rechts von der Figur, durch die Gestaltung des Füllhorns links von der Hand und die Frucht- und Blätterbehandlung an dieser Stelle, vor allem aber durch den auf Stich und Relief übereinstimmenden Aufbau des Oberkörpers der Figur, durch die starke seitliche Neigung des Kopfes, während dieser auf der Kachel fast senkrecht auf dem Rumpfe sitzt. Dann aber endlich gemeinsame Abweichungen auf Kachel- und Krugrelief von der Stichvorlage, von denen die augenfälligste die übereinstimmende Umgestaltung der großen Frucht zwischen Körper und Füllhorn ist. Es ergibt sich also der Schluß, daß beide Reliefs in derselben Werkstatt, in der der Stich vorhanden war, geschaffen sind, beide unter direkter Benutzung der Vorlage, aber doch in einem gewissen Zusammenhange untereinander.

Walcher von Molthein hat die Kacheln mit den Elementen dem Johannes Vest zuschreiben wollen, aber ohne festen Anhalt, und Simon hat daraus die Folgerung ziehen wollen, daß die Kacheln in Frankfurt a. M., wohin ja Johannes Vest nach seinen Feststellungen 1605 von Nürnberg übergesiedelt war, entstanden seien. Ich glaube, daß die Kacheln mit den Elementen nicht sich von den Kacheln mit den Tageszeiten trennen lassen — wie übrigens auch Walcher angenommen hat. Da nun nach den Feststellungen von Fries (Cicerone, Bd. 15, S. 105, 106) die Tageszeitenserie von Georg Vest d. Ä. um 1610 in Kreussen hergestellt ist, so haben wir diesen Künstler, den unmittelbaren Vorgänger des Lorenz Speckner in der Leitung der Kreussener Werkstatt, auch als den Bildner der

Elementenserie größeren Formats und als Bildner der Serie kleineren Formats, der die Form für das Abundantiarelief entnommen ist, anzusehen. Ob die größeren oder die kleineren Reliefs früher entstanden sind, ist schwer zu entscheiden. Ich glaube bei den größeren Reliefs in dem Stellungsmotiv der Terra eine stärkere Übertragung in einen persönlichen Stil beobachten zu können, was dafür sprechen würde, daß hier bereits eine zweite Redaktion gegenüber den kleineren Reliefs vorliegt. Wie gut das Abundantiarelief stilistisch zu den Arbeiten der Vests paßt, wie schon Walcher erkannt hat, kann man im Germanischen Nationalmuseum deutlich beobachten, wenn man den dort befindlichen Abundantiakrug mit den kleinen ebenfalls dort aufbewahrten, mit den Namen der beiden Mitarbeiter des Georg Vest d. Ä. — Caspar Vest d. J. und Christian Steffan — bezeichneten und von 1610 datierten Modellen für die Planeten Mars und Venus vergleicht.

Drei Exemplare des Abundantiakruges sind mir bekannt: Das eben erwähnte im Germanischen Nationalmuseum (H. G. 1768; Abb. 3), ferner das im Leipziger Kunstgewerbemuseum (597. 02, vorher Sammlung Mainberg Nr. 77 a) und endlich ein zweites in der früheren Sammlung Mainberg (Nr. 77, früher Sammlung Jens Sattler in Schweinfurt). Wo dies letztere Exemplar mit dem Hohenzollernwappen hingekommen ist, ist mir unbekannt. Zu dem Reliefschmuck tritt bei den Abundantiakrügen viel Malerei: stilisierte Blumen, Rund mit Pelikan, Wappen usw. Der Nürnberger Krug ist 1683 datiert, die beiden anderen Krüge sind von 1684.

Zwei Werkstätten stehen in diesen letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts in Kreussen im Vordergrund: die Seilersche Werkstatt, die das alte Vestsche Kunsterbe schlecht und recht verwaltet, und die Schmidtsche Werkstatt, die ebenfalls auf eine alte Tradition zurückblickt. Denn ihr Begründer, Leonhard Schmidt, ist bereits seit 1612 als Töpfer in Kreussen nachweisbar. Aber in der ersten Hälfte des Jahrhunderts scheint die Schmidtsche Werkstatt gegenüber der Vestschen und Specknerschen nur eine bescheidene Bedeutung gehabt zu haben, wie Leonhard Schmidt selbst sozial auch eine weit geringere Rolle als die Vests und Speckners gespielt hat. Nicht ausgeschlossen übrigens ist es, daß Schmidt einer Nürnberger Töpferfamilie entstammt. Denn hier in Nürnberg wird im Jahre 1552 die Frau eines Töpfers Leonhard Schmidt in der von Hans Bösch veröffentlichten, einem Totengeläutbuch entnommenen Liste als verstorben erwähnt (Kunstgewerbeblatt Bd. 4, 1888, S. 35). In den letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts treten dann die Schmidts in Kreussen in den Vordergrund, die Akten lassen sie als selbstbewußte, etwas schwierige Leute erkennen. Sie nennen sich in den Registern mit Nachdruck: „Krugmacher", während die Seilers an einem weiteren Wirkungskreis festgehalten zu haben scheinen. Der Schreiber des Taufregisters irrt sich einmal und will im Jahre 1686 (30. November) den Hans Görg Seiler als Krugmacher bezeichnen, er streicht das „Krug" sofort wieder aus und setzt „Häffner" dahinter.

Einstweilen ist es nicht möglich, die Erzeugnisse der Seilerschen und der Schmidtschen Werkstatt ganz sicher zu trennen. Für die Schmidtsche Werkstatt bildet die Grundlage für die Scheidung der erwähnte in Nürnberg befindliche Krug mit den Schmidtschen Familienbildnissen von 1686 und einige Formen mit der Bezeichnung dieser Meister, für die Seilersche Werkstatt die Benutzung der alten Vestschen Formen, die ja bis in unsere Tage Besitztum der Seilerschen Familie geblieben sind. Aber sicher ist diese Scheidung nicht, da sich nachweisen läßt, daß einige dieser Formen auch in der Schmidtschen Werkstatt benutzt wurden. Bei den Abundantiakrügen dürfte aber eine Zu-

schreibung an die Seilersche Werkstatt schwerlich zu bezweifeln sein: Die Seilers als die Nachfahren des Georg Vest d. Ä. im Werkstattbetriebe können doch wohl nur als die Besitzer der vergessenen Form angenommen werden. Diese Annahme wird noch gestärkt, wenn wir im Verlauf dieser Untersuchung sehen werden, daß der Vorgang, das Herauskramen einer uralten, längst vergessenen Form, sich in der Seilerschen Werkstatt für dieselbe Zeit, um 1680, noch einmal nachweisen läßt.

* * *

Ein Hauptstück der Kreussener Spätzeit um 1680, ein bauchiger Krug im Breslauer Kunstgewerbemuseum (Nr. 8647) von ähnlicher Form wie die Abundantia-Krüge, mit reichem Reliefschmuck und reicher Bemalung, gibt Anlaß zu dieser Studie (Abb. 4). Um den oberen Rand des Kruges zieht sich ein für die Kreussener Spätzeit charakteristisches Ornament, eine Linienranke, in deren Rollungen stilisierte knollige Früchte eingefügt sind. Auf dem Henkel das übliche plastische Maskenornament. An dem stark gewölbten Körper dreimal wiederholt ein viereckiges Relief, mit kräftigen bunten Farben bemalt; in eine ornamentale Umrahmung ist in einem oberen größeren Felde ein Topf mit nelkenartigen Blumen eingefügt, in einem kleinen unteren Felde eine in Schwarz auf weißem Grund gemalte Inschrift. Diese lautet das eine Mal: „Liebe Die Jungen Vnd Ehr Die Alten Kanstu Das Recht Bey Allen Erhalten", das zweite Mal: „Trinck Vnd Is Gott Nicht Vergis", das dritte Mal: „Trinck Mit Freyden Vnd Halt Dich Bescheyden". Zwischen diesen drei viereckigen Feldern zweimal ein trennendes Reliefornament mit einem Engelskopf in der Mitte, dessen in die Länge gezogenen, nach oben spitz zusammenlaufende Flügel palmettenähnlich stilisiert sind, und an den sich unten Rollwerkornamente mit einem an einem Tuch hängenden Fruchtbüschel schließen. Diese beiden Reliefs, unscharf ausgeformt, dienen als Grundlage für eine kräftige, trefflich ausgeführte Malerei, Blätter und Früchte, die von dem Plastischen ausgehend auch einen großen Teil des braunen Grundes deckt. Unsere Nebeneinanderstellung des plastischen Spätrenaissanceornaments aus der Zeit zwischen 1610 und 1620, nach einer Ausformung der Originalmodel im Hamburgischen Museum aus der Seilerschen Sammlung (1880. 154), und des bemalten Ornaments an dem Breslauer Kruge (Abb. 5 und 6) zeigt, wie hier — entsprechend dem oben Dargelegten — zwei durch dreiviertel Jahrhundert voneinander getrennte Stilschichten übereinander gelagert sind.

Am Fuße des Kruges in weißer Farbe: „ANNO DOMINI 1680".

* * *

Ich kehre zurück zu dem viereckigen Ornamentstück mit dem Blumentopf. Die Umrahmung aus einfachem Roll- und Blattwerk erweist sich als übereinstimmend mit denen des Luther- und des Melanchthonrelief, die früher in diesen Heften behandelt wurden (Bd. XV, S. 1074 ff.; vgl. bes. die Abbildung S. 1079). Nur daß in den oberen Ecken, wo sich bei dem Lutherrelief Wappen, bei dem Melanchthonrelief Ranken befinden, hier Engelsköpfe in Seitenansicht angebracht sind. Wenn wir nun stärker zuschauen, so entdecken wir, daß die dick aufgetragenen Farben plastische Inschriften verbergen, und allmählich gelingt es, festzustellen, wie wirklich die alte Form aussah, deren Ausdruck in seinem Inschriftenteil absichtlich durch die Farbschicht und darüber gesetzte andere, gemalte Inschriften unkenntlich gemacht wurde (Abb. 7).

Abb. 1. Georg Vest d. Ä. in Kreussen. Kachel mit Terra
Hoch 54 cm, breit 34 cm
Sammlung des Hessischen Geschichtsvereins zu Marburg

Abb. 2. Schüler des Hendrick Goltzius. „Terra“. Kupferstich. Bez. 1586
Hoch 21,5 cm, breit 15 cm
Bartsch, Bd. III, S. 100, Nr. 19

Abb. 3. Kreussener Krug mit Abundantia-Relief. Bez. 1683
Hoch 21 cm, das Relief ca. 13,5 cm im Durchmesser
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (H. G. 1768)

Abb. 4. Kreussener Krug. Bez. 1680
Hoch 16,8 cm
Kunstgewerbemuseum, Breslau (8647)

Oben stand „Insignia Chytraeorum“, auf dem Topfe „MMC“, in dem unteren Felde, wo sich jetzt die angeführten gemalten Inschriften befinden, das Distichon:

Hos flores clypeumque gerunt ex stirpe Chytraei
Da deus ut grato semper odore fragrent.
(Diese Blumen als Schild führen die aus dem Stamm des Chytraeus.
Gib Gott, daß ihnen stets lieblicher Duft entströmt.)

Die Datierung des so wiederhergestellten ursprünglichen Reliefs ist gegeben durch die des Luther- und Melanchthonreliefs. Diese sind 1614 entstanden. Unser Relief dürfte nicht wesentlich später zu ihrer Ergänzung als Mittelstück für einen Krug in Kreussen verfertigt worden sein, nicht wie jene von Sebastian Dattler, da bei ihm das bei jenen vorhandene Monogramm SD fehlt.

Wir dürfen annehmen, daß diese Form nur in der Seilerschen Werkstatt vorhanden gewesen sein konnte, und daher den Breslauer Krug dieser Werkstatt zusprechen. Daß auch die Model für die beiden Ornamente mit dem Engelskopf sich, wie oben erwähnt, in der Seilerschen Sammlung (in dem nach Hamburg gekommenen Teil) befindet, würde ich allein für die Zuteilung an jene Werkstätte nicht für ausreichend halten, da gerade dieses Ornamentstück auf irgendeinem Wege auch in den Besitz der Schmidtschen Werkstatt gelangt zu sein scheint. Jedenfalls genügt ein Blick auf die Abbildung des Breslauer Kruges und des Nürnberger Abundantia-Kruges, um zu erkennen, daß beide Stücke in derselben Werkstatt entstanden sind.

* * *

Es muß also ein Krug existiert haben, wie der früher (Cicerone Bd. XV, S. 1074 ff.) besprochene Rüt-Krug in Berlin, rechts und links das Luther- und Melanchthonrelief, in der Mitte unser Relief mit dem Blumentopf. Möglich, daß dieses Relief dann noch irgendwo benutzt worden ist, zum Schmuck eines Kreussener Kruges. Denn Walcher von Molthein führt die Verse „Hos flores“ usw. in seinem Aufsatz über die Vests in „Kunst und Kunsthandwerk“ (Bd. XVI, 1913, S. 94) an, unter Verweisung auf das Kreussener Zunftsiegel (abgebildet ebenda, Abb. 26). Dieses hat wohl das häufige Töpferwappen, die Blumenvase, aber unsere Verse kommen bei ihm nicht vor. Walcher von Molthein muß die Verse irgend anderswoher haben, vermutlich eben von einer mir unbekannten Verwendung der betr. Kreussener Form an irgendeinem Krug. (Vgl. die Bemerkungen Cicerone, Bd. XV, S. 1075, vorletzter und letzter Abschnitt.)

Also das Töpferwappen ist auf unserem Relief wiedergegeben, und Walcher von Molthein deutet, wie erwähnt, die Verse dementsprechend; er übersetzt „die vom Geschlechte der Hafner“. Wir hätten danach das „Insignia Chytraeorum“ als „Wahrzeichen der Hafner“ zu verstehen. *ὁ χυτρεύς*, der Töpfer. Aber es liegt hier höchstens ein Doppelsinn vor, und wir haben hier bei einer Gegenüberstellung mit dem Luther- und Melanchthonrelief und mit den auf diesen befindlichen Distichen, denen das unsere nachgebildet ist, an einen vermutlich theologischen Mann aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zu denken. Wenn wir noch die Buchstaben MMC auf dem Topfe hinzuziehen, so ist dieser Mann nicht schwer zu finden: Magister Mattheus Chytraeus, eine führende Persönlichkeit des Fürstentums Baireuth in der angegebenen Zeit.

* * *

Der Vater des Mattheus Chytraeus trug noch den einfachen Namen Hefner. Veit Hefner war Ratsherr und Goldschmied in Baireuth, als Goldschmied wird er 1560 in einem Taufregister erwähnt, von seinen Arbeiten wissen wir nichts. Der 1568 geborene Mattheus verwaiste früh und mußte nun zunächst die bereits begonnene wissenschaftliche Tätigkeit unterbrechen, um die vom Vater hinterlassenen Geschäfte — auch Eisen- und Salzhandel — und das umfangreiche Hauswesen in Ordnung zu bringen. Dann aber seit 1584 kehrt er zur Wissenschaft zurück, besucht das Gymnasium zu Hof und die Universität Jena, und wird 1596 unterster Prediger zu Baireuth. 1602 bricht die Pest aus, Hof und Konsistorium gehen nach Kulmbach, — es ist jene Epidemie, die auch das benachbarte Kreussen verwüstete, dem älteren Caspar Vest das Leben kostete. Die zurückbleibenden Geistlichen erliegen der Pest, nur Chytraeus bleibt am Leben und erfüllt in Baireuth mit Lebensgefahr in der furchtbaren Zeit getreulich seine Pflichten. Der Hof kehrt 1604 nach Baireuth zurück. Da, 1605, eine neue Katastrophe, ein Brand zerstört einen großen Teil des Ortes, auch die Stadtkirche. Wieder verschwindet Hof und Konsistorium nach Kulmbach, wieder liegt die ganze Last der Seelsorge auf des Mattheus Schultern, dessen Betriebsamkeit dann im wesentlichen der Wiederaufbau der Kirche zu danken ist. Er schenkt hierzu auch selbst tausend Gulden und stiftete den Taufstein von 1615, den er durch den Bamberger Bildhauer Hans Werner ausführen ließ. An diesem Taufstein waren außer zahlreichen kleinen Marmorreliefs mit biblischen und symbolischen Darstellungen auch sein und seiner beiden Frauen Bildnisse angebracht; die Inschrift lautete: „Zur Ehre Gottes, des Fürsten und der Kirche, auch seiner und der Seinen Gedächtnisz hat dieses Ao. 1615 machen lassen M. Matth. Chyträus, Past. und Superint., durch Hans Werner, Bildhauer." Leider ist dieser Taufstein 1871 modernisiert; nur eine Anzahl biblischer Reliefs des alten Taufsteins hat sich an dem neuen Machwerk erhalten. Im Jahre 1617 erhielt Chyträus eine höhere geistliche Stellung in Kulmbach, wo er 1632 starb.

* * *

Die Kreussener Krugkunst hat — im Gegensatz zu dem rheinischen Steinzeug — in einer bestimmten Hinsicht einen stark persönlichen Charakter, die Mehrzahl der Stücke ist für einen durch Inschrift oder Wappen kenntlich gemachten Besteller hergestellt oder wenigstens vollendet. In der späteren Zeit, wo das Persönliche durch Malerei, durch Hinzufügung von Wappen und Namen mit Hilfe von Farbe auf bereits in der Form fertige Krüge bewirkt werden konnte, ist dieses Moment von geringerer Wichtigkeit, als in der früheren, wo Wappen und Namen plastisch hergestellt wurden, wo also der Krug in seiner ganzen Anlage für den Besteller geschaffen wurde. Von welcher Art diese Besteller waren und inwieweit sie bei der Herstellung mitwirkten, ist kulturgeschichtlich interessant. Der Theologe Johan Rüt, dem die frühere Studie galt, war Schwiegersohn eines Formschneiders. Chyträus erhält noch mehr Relief für uns als kunstverständiger Laie durch seine Beteiligung an dem Wiederaufbau und der Ausschmückung der Baireuther Kirche, vor allem durch seine Beziehungen zu dem Bamberger Bildhauer Hans Werner. Und dann die kunstgewerbliche Tradition der Familie: Er ist der Sohn eines offenbar geachteten Goldschmieds. Es wäre interessant, in ähnlicher Weise noch weiter in den Kreussener Kundenkreis eindringen zu können.

* * *

Abb. 5. Malerischer, über ein Reliefornament hin gehender Dekor auf dem Kreussener Krug im Breslauer Kunstgewerbemuseum. (Vgl. Abb. 4.) Wirkliche Größe

Abb. 6
Kreussener Model aus dem Anfang des 17. Jahrh.
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Abb. 7
Ursprüngliches Aussehen des übermalten Reliefs auf dem Kreussener Krug im Breslauer Kunstgewerbemuseum
(Vgl. Abb. 4)
Wirkliche Größe

Abb. 1
Mann in spanischer Tracht
Grassi-Museum, Leipzig

Abb. 2
Mann in spanischer Tracht
Schloßmuseum, Berlin

Zu: Martin Klar, Studien zu dem Werk des Töpfers MF

Daß man die ursprünglich für den Chyträus-Krug bestimmte Form in einer Zeit, in der man zu derartigen Ausgrabungen, vielleicht schon der Abwechslung halber, Neigung hatte, wieder heraussuchte, ist nicht weiter merkwürdig, wenn wir daran denken, daß das Mittelstück dieser Form das Wappen vieler Töpferzünfte, auch der in Kreussen, wiedergibt. Das Persönliche hat man ja in der geschilderten Weise verschwinden lassen, und so war ein allgemein brauchbarer Krug für das Töpferhandwerk entstanden.

Das einzige bisher bekannte Exemplar, der Breslauer Krug, kann als ein Typ, als ein treffliches Beispiel für die Doppelschichtigkeit eines großen Teiles Kreussener Krugkunst gelten. Wie bei einem Palimpsest kann es uns hier gelingen, durch die obere Schicht, durch die Volkskunstmalerei des 17. Jahrhunderts hindurch die darunter verborgene Spätrenaissanceschicht zu erkennen. Das Allgemeine dieser Betrachtung möge das lange Verweilen bei dem Einzelstücke entschuldigen.

Literaturnotizen

Ich verweise auf meine Aufsätze Cicerone, Bd. XV, S. 47ff. — hier besonders auf die Stammtafel der Vests, Speckners, Seilers am Ende — und S. 1074ff., denen sich dieser Aufsatz anschließt.

Über die Kacheln mit den Elementen gibt es folgende Literatur: C. A. von Drach, „Arbeiten des Anton Eisenhoit", Kunstgewerbeblatt, 1887, S. 131—132 (mit Abbildungen). — J. B. Nordhoff, „Meister Eisenhuth", Bonner Jahrbücher, 1887, S. 171—175. — K. Berling, „Zu den Arbeiten des A. Eisenhoit", Kunstgewerbeblatt, 1888, S. 3—4. — C. A. von Drach, „Zu Anton Eisenhoit", Kunstgewerbeblatt, 1888, S. 108—112. — Otto Lauffer, „Der Kachelofen in Frankfurt", Festschrift für das Histor. Museum in Frankfurt a. M., 1903, S. 133—141. — Walcher von Molthein, „Die Familie der Kunsthafner Vest", Kunst und Kunsthandwerk, 1913, S. 102—104 (über den Abundantiakrug vgl. hier S. 101.) — Karl Simon, „Johannes Vest", Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1921, S. 61—63.

Für Mattheus Chyträus vgl. Fikenscher, Gelehrtes Fürstentum Baireut, Bd. I, 2. Aufl., Erlangen, 1801. S. 185ff. und die dort angegebene Literatur. Ich habe ferner einige in der Berliner Staatsbibliothek befindliche Schriften des Chyträus benutzt. Der Vater des Chyträus (Veit Hefner) wird erwähnt bei Friedr. H. Hofmann, „Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, Fränk. Linie", 1901, S. 93. — Für den Taufstein in der Baireuther Stadtkirche vgl. in der Monographie über Hans Werner von Fritz Traug. Schulz in den Mitt. des Germ. Nat.-Mus., 1909, S. 138—142 und die hier angegebene Literatur.

Studien zum Werk des Töpfers MF

Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Von Martin KLAR

UNTER den deutschen Hafnerarbeiten der Sammlung Lanna befand sich eine mit bunten Schmelzfarben überzogene, 36 cm hohe Tonstatuette, die Figur eines Mannes in spanischer Tracht. Der Katalog bezeichnet das Stück (Nr. 596), das sich heute bei Frau Bromberg in Hamburg befindet, als sächsische Arbeit und verweist auf zwei verwandte Exemplare im Leipziger Grassimuseum (Abb. 1) und Berliner Schloßmuseum (Abb. 2); erwähnt aber nicht, daß diese Figuren mit einem Meistermonogramm MF signiert sind, und daß eine vierte Statuette von Bode im Katalog der Sammlung Kaiserin Friedrich im Schloß Friedrichshof — allerdings ohne Text — publiziert worden ist. Da die Annahme einer sächsischen Provenienz sich lediglich darauf stützte, daß die Leipziger Figur in Torgau gefunden und Fragmente ähnlicher Arbeiten in Leipzig als Bodenfunde zutage gekommen waren, ist es notwendig, ihre Richtigkeit nachzuprüfen. Das Gebiet der sächsischen Ofenkeramik ist bisher von der wissenschaftlichen Forschung unberührt geblieben. Die vorliegende Arbeit kann deshalb weder bei der Zusammenstellung des Materials noch beim Aufzeigen von Parallelen und Zusammenhängen Anspruch auf erschöpfende Vollständigkeit machen.

Unsere Untersuchungen gehen von dem bekannten Material aus.

Stellt man die vier genannten Statuetten nebeneinander, so erkennt man ohne weiteres, daß sie von ein und derselben Hand geschaffen sind. Auf profiliertem Rundsockel stehen Männer in Schrittstellung, gestützt durch einen Baumstumpf, ein Arm hängt frei herab, der andere ist in die Seite gestemmt. Die Dargestellten sind Soldaten. Ihre Uniformen entsprechen der Mode, die seit Philipp II. bis in das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Deutschland getragen wurde. Die Waffen, ein Säbel in der Säbeltasche und eine Hellebarde oder Partisane in der hohlen Hand des gestreckten Armes, waren aus Metall und sind nirgends erhalten. Alle Figuren sind aus feinem weißen Pfeifenton sehr sorgfältig mit freier Hand modelliert; dabei sind Sockel, Baumstumpf und Körper hohl gebildet und die Köpfe mittels eines Tonzapfens vor dem Brande eingesetzt und befestigt. Zur Vermeidung des Schiefbrennens wurde der auf der Töpferscheibe aufgedrehte Sockel zweimal in der Wandung durchbohrt. Beachtenswert und charakteristisch ist die Wiedergabe der Haare, die mit Hilfe der Gießbüchse aus locker aufeinanderliegenden Tonfäden gebildet sind. Nach den in der Masse gefärbten, nebeneinander aufgetragenen Glasuren gehören die Statuetten zur Gruppe der deutschen Hafnerarbeiten. Zinnglasur wurde nur für Kragen und Fleischteile verwendet, der weiße Schmelz verwischt hier die Feinheiten der Modellierung. Die übrigen Farben sind durchsichtige Bleiglasuren: Sockel und Baumstumpf sind grün, Strumpf und Hutfeder gelb, für das Wams wurde grün oder braun gewählt. Die Friedrichshofer Figur trägt vorn am Sockel, vor dem Brande eingeritzt, die Jahreszahl 1602, die Leipziger und Berliner Figur 1604 und das Meistermonogramm MF, die Hamburger Statuette ist 1606 datiert.

In Stil und Auffassung sind unsere Tonfiguren mit den Soldatenstichen des Hendrick Goltzius und Jacob de Gheyn d. Ä. aufs engste verwandt. Trotz des Mangels an origineller Gestaltungskraft, die schon in der Einförmigkeit des Aufbaues zum Ausdruck kommt, überraschen diese plastischen Arbeiten des MF nicht nur durch ihr hohes technisches Können und die sorgfältige Durch-

bildung der Details, sondern auch durch eine lebensvolle Auffassung und derbe Wiedergabe der Persönlichkeiten, die wie nach dem Leben modelliert erscheinen.

Aus der Zeit, in der MF seine buntglasierten Statuetten schuf, lassen sich weitere Arbeiten von ihm, nämlich Ofenkacheln und Reliefs, nachweisen. Eine grünglasierte, in erhabener Schrift bezeichnete Kachel, die Geburt Christi MF 1603 (Abb. 3), befindet sich im Ortsmuseum in Velten, eine Wiederholung im Nationalmuseum in München. Es ist mir nicht gelungen, das Stichvorbild festzustellen und die Serie, zu der die Kachel gehört, zusammenzustellen. Im Format und im Profil der abschließenden Rahmenleiste macht sich Nürnberger Einfluß geltend. Die Modellierung ist derb, die Perspektive nicht gelungen. Auch die Umrahmung ist als ein Werk des MF anzusehen. Seine Hand verrät sich durch die groteske Maske, die als Medaillonfüllung in die Mitte der Beschlagwerkleiste gesetzt ist. Die Signierung der Kachel mit Hilfe der Matrize läßt mit Sicherheit darauf schließen, daß MF ein Töpfer war, der eine selbständige Werkstatt inne hatte. Die gleiche Umrahmung findet sich bei einer Kachelfolge, auf der die fünf Sinne durch Halbfiguren von Damen mit den Attributen: Spiegel, Blumenstrauß, Laute, Vogel und Beere dargestellt sind. „Der Geschmack“ und „das Gesicht“, beide bezeichnet MF 1603 (Abb. 4), befinden sich in unglasierten Exemplaren im Berliner Schloßmuseum. Die übrigen drei Sinne sind nur in unbezeichneten grünglasierten Kacheln, teils im Schloßmuseum in Berlin, teils im Nationalmuseum in München erhalten; sie sind Ausformungen einer unbekannten Werkstatt. Das Vorbild für diese kostümgeschichtlich interessante Folge konnte ich nicht auffinden. Schnitt und Form der Tracht entspricht der Mode am Hofe Heinrich III., die Schlitze verweisen auf die Niederlande, die die französische Mode übernahm.

Die Darstellung muß in jener Zeit beliebt gewesen sein. MF hat sie mehrfach benutzt. Das Städtische Museum in Brieg bewahrt drei Reliefs aus gebranntem Ton: Geschmack, Geruch und Fühlen mit der Jahreszahl 1603 und dem Meisterzeichen MF, die 1911 unter Kalkputz in der gewölbten Flurhalle des Hauses Ring 9 zu Brieg gefunden worden sind. Diese freihändig modellierten unglasierten Bildplatten stimmen genau mit den entsprechenden Kachelbildern überein, sind aber in Höhe und Breite je drei Zentimeter kürzer als diese, können also nicht die Modelle dazu sein. Das reiche Beiwerk im Kostüm ist mit dem derben Werkstoff aufs genaueste wiedergegeben; in ihrer weichen Modellierung sind diese Arbeiten Meisterstücke keramischer Kunst.

Eine zweite Ausführung sind die Rundmedaillons, die sich in der Sammlung Walcher von Molthein befanden und heute, wie ich höre, Eigentum des Herrn Rudolf von Guttmann in Schloß Kallwang (Steiermark) sind. Die bekannten Kompositionen wurden hier soweit geändert, als es notwendig war, um sie dem Rundformat anzupassen. Walcher hat diese Medaillons in seinem Werke „Bunte Hafnerkeramik der Renaissance“ besprochen und als Modelle für die Kacheln des Stuhlfeldener Ofens bezeichnet, die sich heute im Museum Carolino Augusteum in Salzburg befinden. Abgesehen davon, daß die Medaillons in den Details nicht genau mit den Kacheln übereinstimmen, sprechen schon die profilierten Rahmen, die mit den Reliefs aus einem Stück gearbeitet sind, gegen diese Annahme. Sind die Rundbilder auch unbezeichnet, so lassen sie doch die Hand des MF Zug für Zug bis zu den Typen der Buchstaben erkennen. Die Medaillons des MF sind mit den Kacheln des Stuhlfeldener Ofens nur durch das gemeinsame Stichvorbild verbunden.

Wichtiges Material für MF und seine Werkstatt bietet sich uns in den keramischen Funden, die bei Ausschachtungsarbeiten in Leipzig zu verschiedenen

Zeiten und an verschiedenen Stellen gemacht und in der Sammlung Näbe des Stadtgeschichtlichen Museums und im Grassi-Museum gesammelt wurden. Unter diesen Fundstücken lassen sich die Fragmente von 13 verschiedenen Soldatenfiguren des MF nachweisen. Die Fundorte waren: die ehemalige Schindergrube am Roßplatz (1886), die Nikolaistraße (1907) und die Westseite des Marktplatzes (1911 und 1912). Fünf Statuetten der Sammlung Näbe und eine in Näbes Privatbesitz waren soweit erhalten, daß sie restauriert werden konnten. Ihre Höhe wechselte zwischen 33 und 40 Zentimeter. Alle Leipziger Fragmente sind einfarbig grün oder schwarz glasiert und erweisen sich als immer neue Varianten ein und derselben Gattung von Figurenplastik, deren stattlichste Vertreter besprochen worden sind. Bereichern die Leipziger Funde auch nicht unsere Anschauung von dem plastischen Können des Meisters MF, so gewinnen wir doch einen Eindruck von dem Umfange seines Schaffens. Drei Sockel tragen eingeritzte Bezeichnungen, und zwar: 9 MF 3, 9 MF 9 und 1601. Damit haben wir neue Daten, auf Grund derer angenommen werden muß, daß die einfarbigen Figuren die Vorläufer der buntbehandelten gewesen sind. Das 1593 bezeichnete Bruchstück im Stadtgeschichtlichen Museum ist ein unglasiertes Verwurfsstück und in engster Anlehnung an ein Blatt von de Gheyn P. 134 geschaffen.

Die Vermutung, daß die MF-Figuren dort hergestellt worden sind, wo sie in so großer Zahl gefunden wurden, ist naheliegend; sie wird bestätigt, wenn auch Ofenkeramik des MF unter den Leipziger Bodenfunden nachweisbar ist. In der Tat sind in Leipzig Kacheln mit Soldatendarstellung zutage gekommen, die trotz der Ungleichmäßigkeit ihrer grünen Glasur in der detaillierten Ausführung und der weichen Modellierung unverkennbar den Stil des MF tragen. Den Kacheln liegen Stichvorbilder zugrunde, es sind benutzt worden: Blätter von Goltzius B 125 und 126 (Abb. 5) und de Gheyn d. Ä. P. 133, 139, 141. Die Rahmen zeigen anmutige Kinder Karyatiden, deren Gewand eine Brustseite freiläßt. Neben der gewöhnlichen Rechteckform erscheint ein Breitformat, das zwei Bogennischen zusammenfaßt und eine paarweise Gruppierung der Figuren zuläßt. Das läßt auf eine Ofenform schließen, die sich nach oben hin verjüngt. Das Fragment eines Aufsatzstückes im Stadtgeschichtlichen Museum (Abb. 6) verrät uns, daß die Soldatenöfen des MF an den Ecken von Soldatenfiguren bekrönt waren, die mit dem Oberkörper freiplastisch aus einem Akanthuskapitäl herauswuchsen und dem Profil des Gesimses angeschmiegt waren. Dieses Bruchstück ist nicht mit der gleichen Sorgfalt ausgeführt wie die Statuetten des MF, stimmt aber nicht nur im Kostüm, sondern auch in der Art der Modellierung so unmittelbar mit jenen überein, daß kein Zweifel über die gemeinsame Autorschaft bestehen kann. Lassen sich mithin unter den Leipziger Funden nicht nur Statuetten, sondern auch Ofenkacheln des MF nachweisen, so liegt kein Grund vor, seine Werkstatt wo anders als in Leipzig selbst oder in der nächsten Umgebung davon zu suchen.

Der Versuch, das Werk des MF durch stilkritische Vergleichung zu erweitern, stößt heute noch auf allergrößte Schwierigkeiten. Mit einiger Sicherheit läßt sich ein Kachelmodell im Berliner Schloßmuseum, die Halbfigur eines Trommlers (Abb. 7), als eine Arbeit des MF ansprechen. Eine Matrize mit dem gleichen Rahmen und Vorwurf befindet sich im Museum in Lübeck. Eine zweite Matrize, die in Kohren bei Leipzig gefunden wurde und ein Soldatenweib zeigt, gehört mit dem Lübecker zu einer Serie.

Mit dem Werk des Meisters MF löst sich aus der Menge der anonymen sächsischen Töpfer ein Handwerker von ausgesprochener Individualität. Reicht auch das Material nicht aus, seine Leistungen voll zu übersehen und seine

Abb. 3. Die Geburt Christi. Kachel — Ortsmuseum, Velten

Abb. 4. Das Gesicht. Kachel — Schloßmuseum, Berlin

Abb. 5. Kacheln nach Stichvorbildern von Goltzius B. 125 u. 126
Sammlung Näbe, Leipzig

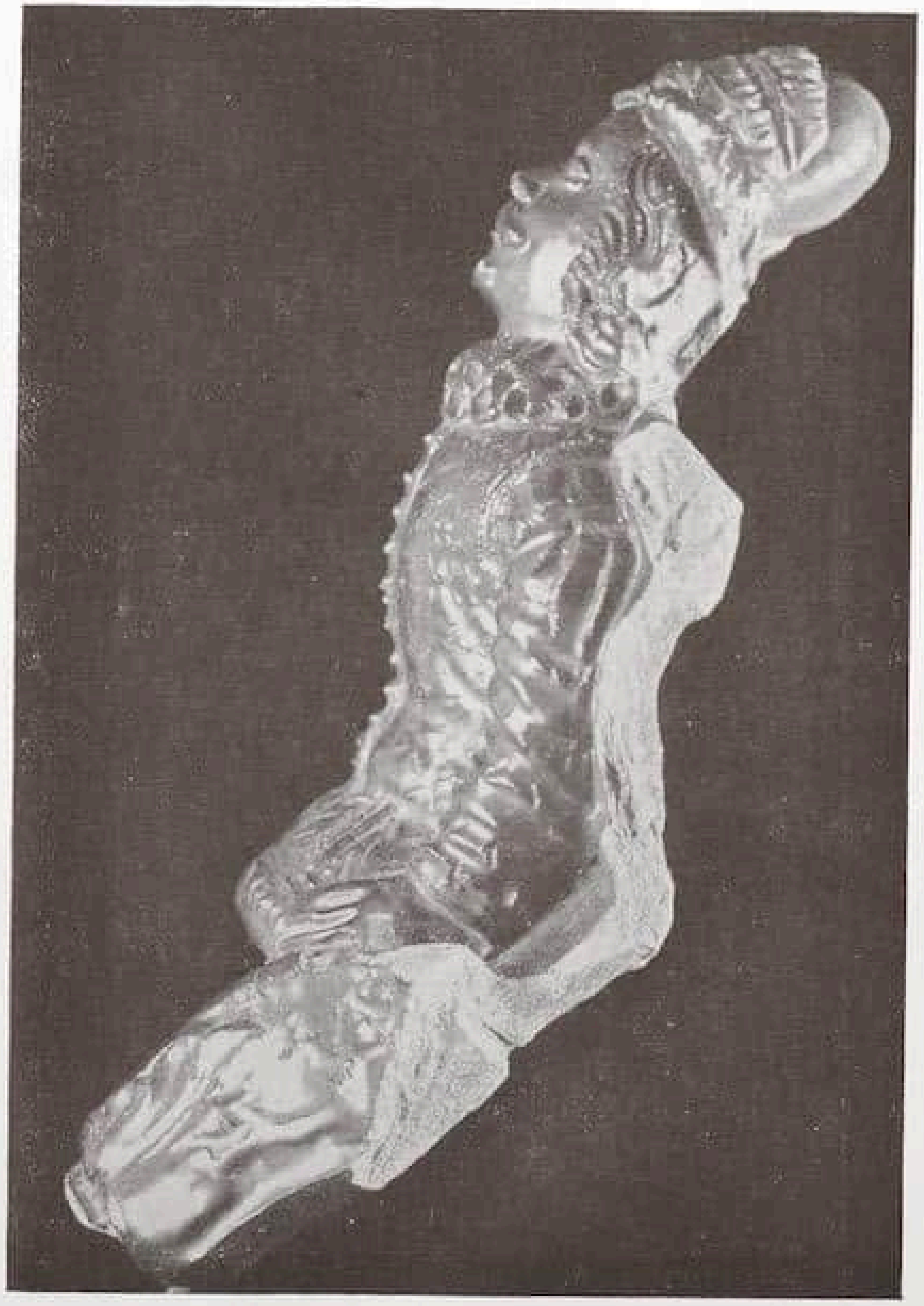


Abb. 6. Fragment eines Ofenaufsatzstückes
Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig

Entwicklung im einzelnen zu verfolgen, so genügt es doch, um darzutun, daß wir es mit einem Töpfer von rein lokalem und bodenständigen Charakter zu tun haben. Fremder Einfluß läßt sich erst bei den Kacheln von 1603 nachweisen. Die Sonderstellung, die MF unter den Töpfern der Renaissancezeit einnimmt, verdankt er seinem außerordentlichen Geschick im Modellieren. Dieses plastische Können versetzte ihn in die Lage, das Gebiet seiner keramischen Kunst über die normalen Grenzen seines Handwerks hinaus zu erweitern; er schafft Bildplatten und Statuetten. Bei der Wahl seiner Stichvorlagen bevorzugt er Darstellungen, die seine Kunstfertigkeit in das rechte Licht setzen; im Gegensatz zu dem literarischen Geschmack seiner Zeit, wählt er moderne Kostümfiguren und Soldatenbilder im Zeitkostüm. Trotz des derben Werkstoffes sind seine Arbeiten von einer so subtilen Modellierung und Treue gegenüber den Einzelheiten der damaligen Mode — von Schmuck und der Haarfrisur bis zu den Spitzen, Zierstreifen, Schleifen und Knöpfen —, daß sie die lebendigsten kostümgeschichtlichen Denkmäler geworden sind. Die höchste realistische Wirkung erzielt er bei seinen Soldatenstatuetten, deren prächtige Physiognomien dem Leben entnommen sind. Mit diesen Figuren hat MF sich losgelöst von den niederländischen Stichvorbildern, die für die Kacheln benutzt worden sind. Der stereotyp wiederholte Sockel und Aufbau bei den Statuetten zeigt das handwerksmäßige dieser Kunst. Trotzdem handelt es sich hier um selbständige Plastik, nicht, wie man angenommen hat, um Ofenfiguren. Die Soldatenstatuetten, die zuerst grün, wie die Kacheln, später bunt glasiert wurden, sind von den Soldatenöfen abzuleiten. Die besprochene Aufsatzkachel (Abb. 6) ist geradezu ein Schulbeispiel, um zu zeigen, wie sich die freiplastischen Arbeiten der deutschen Töpfer aus den Ofenbekrönungen heraus entwickeln. Damit ist das Bodenständige der Kunstfertigkeit des MF deutlich und die Frage, ob unser Meister die Gandtner-Arbeiten der ehemaligen Ambraser Sammlung gekannt hat, belanglos. Die Statuetten des MF sind nicht Gelegenheitsarbeiten, sondern die Spezialität eines in der Kunst des Modellierens besonders geschickten sächsischen Töpfers, die sich über seine ganze Schaffenszeit verteilen.

Die Persönlichkeit des Meisters MF kennen wir nur aus seinen Werken. Die Akten der Leipziger Töpferinnung sind nicht erhalten; eine Durchsicht der vorhandenen städtischen Bürgerlisten und Rechnungsbücher hat seinen Namen nicht erbracht. An der Hand bezeichneter Arbeiten läßt sich seine Tätigkeit von 1593 bis 1606 nachweisen.

Solange wir nur das Monogramm und nicht den Namen unseres Meisters kennen, wird die genaue Lokalisierung seiner Werkstatt kaum gelingen. Immerhin sind zwei in Leipzig gefundene Kacheln der Sammlung Näbe für die Werkstattfrage außerordentlich wichtig; sie zeigen den Merkur zwischen Venus und den Zwillingen. Ein Exemplar (Abb. 8) ist zweimal, vertieft und erhaben, signiert — VF. Daß dieser VF mit MF zusammenhängt, erweist ein Leipziger Zufallsfund aus der Poststraße, im Besitz des Zollinspektor Bernhard: nämlich das grünglasierte Statuettenfragment eines langbärtigen Mannes in antiker Rüstung. Dieses sehr interessante Werk wird ungefähr gleichzeitig mit der Merkurkachel, um 1580, entstanden sein, ist also die früheste Figur unter den Leipziger Fundstücken. Sie steht in Stil und Modellierung der Merkurkachel des VF außerordentlich nahe, während Einzelheiten, wie die Haarbehandlung und die mit dem Modellierholz eingeritzten Stirnfurchen an das Aufsatzstück des MF erinnern. Haben wir mithin in Leipzig eine Arbeit, bei der sich der Stil des MF und VF aufs engste berühren, so liegt die Vermutung nahe, daß nicht nur der eine beim andern gelernt, sondern daß VF und MF

Träger ein und desselben Namens und nacheinander Inhaber ein und derselben Werkstatt gewesen sind. Für die Annahme, daß der Leipziger VF identisch ist mit einem bayrischen Töpfer, dessen Kacheln im bayrischen Nationalmuseum, zum Teil nach Georg Pencz, mit den gleichen Namensbuchstaben und der Jahreszahl 1588 signiert sind, fehlt jede Begründung.

Das Werk des MF ist nachgeahmt worden. Kacheln mit Soldatendarstellungen lassen sich in Eisleben, Stendal und Bismark nachweisen. Der Kachelbestand des Stendaler Museums zeigt eine so enge Verwandtschaft mit den sächsischen Arbeiten, daß ein direkter Zusammenhang angenommen werden muß. Ein Soldatenofen, dessen Kacheln MW 1611 bezeichnet sind, stand im Stendaler Rathaus. Der Kopf einer glasierten Soldatenstatuette in roher Ausführung befindet sich unter den Scherben einer Vetschauer Töpferwerkstatt im Berliner Schloßmuseum. In diesem Zusammenhang mag auch der 1618 datierte grünglasierte Dreihenkeltopf des Hamburger Kunstgewerbemuseums (Abb. 9) erwähnt werden. Er ist sächsischen Ursprungs und trägt in einem Medaillon im Stil der Arbeiten der Gliergruppe ein Reliefbild, das an die Soldatenstatuetten des MF erinnert.

Die Geschichte der Leipziger Töpferkunst läßt sich heute noch nicht übersehen. An Hand der städtischen Rechnungsbücher ist festzustellen, daß in der Zeit von 1585 bis 1598 acht Töpfer in Leipzig das Meisterrecht erwarben. Die Namen seien hier genannt: Hans Silber (1585), David Hase und Peter Richter (1589), Peter Brodthelm von Meißen (1590), Hans Vogt und Martin Schkale aus Lucha (1593), Peter Schmidt von Radeburg (1594) und Hans Bubendorf (1598). Diese Zahl steht durchaus im Gegensatz zu den erhaltenen Denkmälern und zu der von Bischof geäußerten Ansicht, daß das Töpfergewerbe in Leipzig das „geringste“ Gewerbe gewesen ist.

Anmerkung: Auf die Stendaler Kacheln hat mich Professor Graul aufmerksam gemacht, auf die Lübecker Matrize Professor Stettiner und auf den Dreihenkeltopf Dr. Rohde. Für Auskunft bin ich zu Dank verpflichtet: Herrn Direktor Friedrich Schulze, Dr. Wichmann, Herrn Näbe, Professor Stettiner, Walcher von Molthein und Professor Leisching.

Abb. 7. Figur eines Trommlers. Kachel — Schloßmuseum, Berlin

Abb. 8. Merkur. Kachel — Sammlung Näbe, Leipzig

Abb. 9

Grünglasierter Dreihenkeltopf

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Eine schlesische Schüssel mit dem Brustbild Kaiser Rudolf II. in London

Mit einer Tafel

Von BERNARD RACKHAM

EINE der seltensten Arten von Renaissancetöpfereien ist die Gruppe von Prunkschüsseln schlesischen Ursprungs, von denen bis vor kurzem nur sechs Stücke bekannt waren. Diese Schüsseln von zumeist bedeutender Größe sind gleich bemerkenswert wegen ihrer künstlerischen Ausdruckskraft wie wegen ihrer Technik. Sie sind aus einem im Feuer bräunlich brennenden Hafnerton gedreht und zeigen auf der Schauseite eine vor dem Brande mit einem spitzen Werkzeug in den lederharten Ton eingerissene Zeichnung, die in glatten Flächen mit einer Zinnglasur ausgefüllt ist: Die eingerissenen Linien der Vorzeichnung verhindern das Ineinanderfließen der im Brand einschmelzenden weißen und durch Metalloxyd verschieden gefärbten Glasurflächen.

Diese Technik ist fast ohne Beispiel. Die einzige mir bekannte Parallele bieten Fliesen, die während des 18. Jahrhunderts in dem Ort La Banqueterie bei Lisieux in der Normandie entstanden sind. Proben dieser Fliesen finden sich in den Museen von Sèvres und Honfleur.

Der hohe dekorative Wert der schlesischen Schüsseln ist eine Folge dieser Technik, die nur eine Zeichnung in großen, einfachen Linienzügen und breiten verschieden gefärbten Flächen gestattet. Eine zu zierliche Detaillierung würde die Wirkung stören.

Als erster hat Justus Brinckmann in seinem Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe dieser Gattung Aufmerksamkeit geschenkt bei der Beschreibung des bekannten, undatierten, aus der Sammlung Minutoli in Liegnitz stammenden Stückes mit der Darstellung eines schlafenden Kindes mit Totenschädel und Stundenglas. Berlin besitzt die aus derselben Sammlung stammende Schüssel mit dem Wappen des Balthasar von Promnitz als Bischof von Breslau (1539—1562). Ein drittes Stück aus der im Jahre 1875 in Köln versteigerten Sammlung Minutoli mit der Darstellung des Gekreuzigten und der Jahreszahl 1554 wurde von Brinckmann durch einen glücklichen Zufall im Jahre 1908 im Berliner Kunsthandel wieder aufgefunden und für das Hamburger Museum erworben[1]. Andere Beispiele hat Karl Masner[2] im Jahre 1900 veröffentlicht, nämlich eine zweite, undatierte Schüssel mit Kreuzigungsdarstellung, die das Kaiser-Franz-Joseph-Museum in Troppau später aus der Sammlung von Lanna erworben hat und eine in der Qualität viel geringere Schüssel vom Jahre 1612 im schlesischen Gewerbemuseum in Breslau. Ein letztes undatiertes Stück mit der Darstellung eines namenlosen Bildnisses im Troppauer Museum endlich hat E. W. Braun mit Beigabe einer Farbentafel im Cicerone VI (1914) S. 1ff. veröffentlicht und ausführlich beschrieben.

Diese Troppauer Schüssel ist von besonderer Bedeutung, weil sie die Entstehung der ganzen Gattung in Schlesien, und zwar in der Nähe Breslaus, bestätigt. Sie wurde an der Stelle eines kleinen Töpferbetriebes in Hotzenplotz bei Neustadt aufgefunden und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie auch dort

[1] Vgl. Bericht für das Jahr 1908, S. 53ff., Abb. S. 55.

[2] Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. 1900. Zur schlesischen Keramik der Renaissancezeit.

hergestellt worden ist, und zwar von einem Wandertöpfer, der anderwärts ähnliche Stücke gearbeitet haben mag. Trotz der nur allgemeinen Ähnlichkeit der Gesichtszüge hat Braun gezeigt, daß das Bildnis der Schüssel Kaiser Rudolf II. (1576—1612) darstellt; es ist so gut wie sicher nach einem 1596 datierten Stich Giacomo Francos nach einem unbekannten Original gearbeitet.

Gegen Ende des Jahres 1923 hatte ich das Glück, bei Sothebys in London ein weiteres Stück der Gattung zu entdecken und für das Victoria and Albert Museum zu erwerben, die hier abgebildete Schüssel mit fast gleicher Porträtdarstellung. Sie wurde verkauft mit einer großen Sammlung von Töpferarbeiten aus dem Besitz des Earl Brownlow in Ashridge (Hertfordshire). Während die Bildnisschüssel in Troppau eine Randverzierung von Doppelblüten trägt, die etwa dem alten Blitzzeichen Jupiters entsprechen, ist die Brownlowschüssel mit der Inschrift RVDOLPHVS SECVNDVS ROMANORVM IMPERATOR eingefaßt, und dadurch wird jeder Zweifel an der Person des Dargestellten beseitigt. Die Gesichtszüge kommen hier denen der Kupferstichvorlage noch näher und sind bemerkenswert durch die kräftigen Manganstriche, mit denen Augen, Nase und Schnurrbart auf der Fläche des Grundemails gemalt sind. Die Rüstung ist hier etwas weiter durchgeführt als auf der Troppauer Schüssel, andererseits ist die Pumphose hier glatt purpurn, während sie auf der Troppauer Schüssel mit braun gestreift ist. Das Muster des Hintergrundes ist ebenfalls abweichend, es ist sehr wirkungsvoll in Purpur, Türkisgrün, Zitronengelb und Weiß gemalt. Schließlich ist das Haar des Kaisers grau, Gesicht und Hände sind weiß mit Purpurmalerei, die Rüstung ist blaß lavendelblau mit gelben Streifen, Hose, Schwert purpur, Reichsapfel purpur und gelb mit Türkispunkten. Das Zackenmuster der Kehlung ist gelb und purpurn, die Inschrift steht in weißen Buchstaben auf tiefkobaltblauem Grund.

Die Rückseite der Schüssel ist, wie bei allen diesen Stücken, unglasiert: es waren Schauteller zum Aufstellen vor der Wand oder auf einer Kredenz.

Der Durchmesser der Schüssel beträgt 37,5 cm.

Schlesische Hafnerschüssel mit farbigen Glasuren

Brustbild Kaiser Rudolf II. (1576—1612)

London, Victoria and Albert Museum

Abb. 1

Die Fayencefabrik zu Erfurt

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von O. RIESEBIETER-Oldenburg

DER Erfurter Stadtarchivar Dr. Alfred Overmann hat zur Geschichte der Erfurter Fayencefabrik des 18. Jahrhunderts neues urkundliches Material beigebracht und dieses in Heft 1 des „Keramos", 1. Jahrg. (Verlagsanstalt, München) veröffentlicht. Ferner hat Wilhelm Lorenz in Erfurt aus den Kirchenbüchern daselbst neues Material für das Maler-Personal gefunden. Danach erscheint es angezeigt, auch hier einmal alles jetzt bekannte zusammenzufassen, ist doch Erfurt der Mittelpunkt der Thüringischen Fayenceindustrie und seine Fabrik von den Thüringern, neben Dorotheental, die am meisten produktive gewesen.

Erfurt gehörte von 1664—1801 zu Kur-Mainz. Im Jahre 1716 richteten der Fürstlich Weißenfelsische Kammerrat Johann Gottfried Vorberg und Johann Ludwig Schumann an die Regierung ein Gesuch, in Erfurt ein Porzellan-Glasur- und Salpeterwerk errichten zu dürfen. Es wurde zwischen ihnen und der Kammer längere Zeit über das zu erteilende Privileg verhandelt, zu einer Konzessionsbewilligung ist es aber nicht gekommen[1], wenngleich die Gesuchsteller bereits gute Proben ihrer Kunst abgelegt haben sollten.

1717 richtete dann der Erfurter Bürger Johann Daniel Fleischhauer, der um diese Zeit auch als Faktor an der Dorotheentaler Fabrik tätig war, ein Konzessionsgesuch an die Regierung, wobei er erwähnte, daß „er aus der allhier gefundenen Erde die Probe dermaßen gefunden, daß sie dem Hanauer und Arnstädter (d. i. Dorotheentaler) Guthe fast vorgehe". Gleichzeitig bat er um einen Vorschuß von 200 Talern, die auf sein Haus am Rubenmarkt in Erfurt als Hypothek eingetragen werden könnten[2]. Im März 1718 legte er die verlangte Probe aus Erfurter Material vor[3]. Obgleich Fleischhauer drängte, zog sich die Konzessionserteilung doch hinaus, anscheinend, weil die Unterbringung der Glasurmühle und die Vermögenslage des Gesuchstellers Schwierigkeiten machte.

Am 18. Mai 1717 richteten dann der Erfurter Bürger Georg Friederich und Johann Paul Stieglitz, die beide 1718 Pächter der Dorotheentaler Fabrik waren (ersterer wird in Dorotheental als „leutnant zu Erfurt" bezeichnet), ein Gesuch an die Regierung, worin sie baten, das wegen Aufrichtung einer „Porzellain-Manufaktur" zu erteilende Privileg ihnen zu übertragen, „angesehen sie bei der Arnstädter Fabrik mit mehr denn 1000 Rthlr. engagieret und die Arbeiter anhero zu ziehen und dergleichen in hiesigem territorio aufzurüsten willens wären". Die Regierung ging aber hierauf nicht ein, da Fleischhauer die Konzession schon zugesagt sei.

Dieser verkaufte dann aber, wohl seiner Finanzschwierigkeiten wegen, seine Rechte an den Erfurter Bürger und Zinngießer Laurentius Silberschlag, der unter Bezugnahme hierauf am 10. Juni 1718 darum nachsuchte, „das dem Fleischhauer letzthin wegen einzurichtender Porzellain-Fabrique erteilte Privilegium auf ihn zu transferieren"[4]. Dem ist stattgegeben und das für Fleischhauer bewilligte Privileg, das sich im Besitz eines Nachkommen des letzten

[1] Protokolle der Mainz. Regierung zu Erfurt vom 11. und 28. November 1716, S. 429, 470. Magdeburger Staatsarchiv.

[2] Protokolle der Erfurter Kammer von 1717, S. 640 ff. Magdeburger Staatsarchiv.

[3] Das. vom 5. März 1717, S. 84.

[4] Erfurter Regierungs-Protokolle von 1718, S. 202. Magdeburger Staatsarchiv.

Erfurter Fayencefabrikanten, des Gewerberats Kuchenbuch in Stendal, befand und unlängst durch dessen Schenkung ins Erfurter Stadtarchiv gekommen ist (V, 365), auf Silberschlag übertragen; es ist datiert vom 8. Juni 1718. Die für das Unternehmen benötigte Glasurmühle wurde außerhalb der Stadt zu Ilversgehofen angewiesen. Die erforderliche Erde sollte auf Erfurter Grund gegraben werden. Silberschlag errichtete die Fabrik auf seinem Grundstück in der Rosengasse beim Löbertor. Weil die Mühle sich als für den Betrieb ungeeignet erwies, gestattete die Regierung, sie in Erfurt selbst unter den sog. Schöpstürmen neben der Karthäusermühle anzulegen[1]. Am 2. August 1719 wird Silberschlag eine neue Konzession erteilt. Der Absatz muß aber ungenügend gewesen sein, denn am 20. März 1720 schreibt er an den Rat und die Regierung zu Erfurt, „weil seine Porzellain-Fabrique blamiert worden, als wenn sie ganz eingegangen, und die War auch nicht gut seye", bitte er um die Bewilligung, das vorhandene Geschirr öffentlich auswürfeln zu lassen[2]. Der Rat schlug darauf der Regierung vor, durch die Zeitung auf das nützliche Werk aufmerksam zu machen und ein Einfuhrverbot für fremde Fayence in Erwägung zu ziehen.

Silberschlag starb 1722. In Protokollen der Erfurter Regierung von 1718 heißt es, daß der Erfurter Bürger und Zinngießer Johann Paul Stieglitz die Fabrik gekauft habe. Das muß schon mehrere Jahre vorher der Fall gewesen sein, denn am 11. Mai 1726 pachtet er „das Thongraben zu seiner Porzellain-Fabrik" in der Daberstädter Sandgrube[3]. Ohne das frühere Privileg zu erwähnen, wird nach den Akten im früher Kuchenbuchschen Besitz[4] am 16. Juli 1734 Stieglitz ein neues Privileg erteilt. In der Urkunde heißt es: „All bereits vor einigen Jahren Johann Paul Stieglitz, Bürger und Untertan dahier, eine Porzellain-Fabrique, worinnen unterschiedliche Gattungen von gemahlten Gefäßen, Aufsätzen und Tafelgeschirr nach Jedermanns eigenen Belieben und Angaben zierlich gearbeitet und verfertigt worden, dahier angeleget", so werde das nachgesuchte Privileg für 20 Jahre bewilligt, damit durch Einführung nutzbarer Fabriken der Handel wieder gehoben werde. Die Konzessionsbedingungen werden einzeln aufgeführt und wird dabei hervorgehoben, daß das Einfuhrverbot für fremde Waren, das damit zugleich erlassen wurde, sich nicht auf die in Kurmainzisch-Erfurtischen Landen üblichen Jahrmärkte und auch nicht auf „feine Ostindische, Dresdenerische und andere feine und rare Porzellain-Waaren, dergleichen dahier nicht fabriziert werden kann", erstrecke. Das Einfuhrverbot sollte sich m. a. W. nur auf Fayencen beziehen.

Stieglitz hat die Fabrik schnell hochgebracht, heißt es doch schon in einem Ratsprotokoll vom 29. August 1732[5], er habe sie „dergestalt in Stand gesetzet, daß viele Kisten voll recht tüchtiges und annehmliches Porzellains auf die Leipziger und Frankfurter Messen, auch sogar nach Holland selbsten verführet, mithin viel Geld hereingezogen wird".

1731 trat sein Sohn Johann Christoph Stieglitz, geb. 12. April 1706, als Geselle in die Fabrik ein; auch er war zugleich Zinngießer. 1732 finden wir den Schwiegersohn des älteren Stieglitz, Michael Friedrich Bräutigam, als Fabrikteilhaber[6].

---

[1] Das. von 1719, S. 200.

[2] Das. 1720, S. 112. Ratsprotokolle von 1720, S. 76. Erfurt, Stadtarchiv.

[3] Erfurter Kammerprotokolle von 1726, S. 303. Erfurt, Stadtarchiv.

[4] Jetzt Stadtarchiv Erfurt V, 365.

[5] S. 111. Erfurt, Stadtarchiv.

[6] Regierungsprotokoll von 1732, S. 294.

Johann Paul Stieglitz starb wahrscheinlich 1738, denn 1739 erscheint schon sein Sohn als Fabrikinhaber. Neben ihm hatte noch seine Mutter, die am 14. Mai 1749 starb und bis zu seinem 1755 erfolgten Tode sein Schwager Bräutigam Anteil an der Fabrik. Daß diese ein blühendes Geschäft bildete, zeigt ein Meßbuch von 1739, das Johann Christoph Stieglitz anlegte und das sich zum Teil noch abschriftlich im Kuchenbuchschen Besitz befindet. Danach sind zur Neujahrsmesse 1740 mitgenommen 45 Krüge No. 3, 625 Krüge No. 4, 358 Krüge No. 5, 17 Kinderkrüge und 125 Dtz. Theezeug im Gesamtwert von 183 Thlr. 16 gr., ferner 2 große Mittelaufsätze von je 7 Stück, 4 Dtz. feine Teller, 3 Balbierbecken, 67 Krüge No. 3, 4 Waschnäpfe, 15 Dtz. Teller, 4¾ Dtz. Ohrnäpfe, 7 Dtz. Teller, 5 Stück Butzbecken, 4 Spülhumpen, 1 Dtz. 10 Stück geformte Butterbüchsen, 9 Stück desgl., 11 Nachtbotte, 7 Dtz. Boppengut, 180 Krüge No. 5, 3 Dtz. Krüge No. 6, 21 desgl. No. 7, 14 Zinngießer Butterbüchsen, 8 ordinaire Schüssel, 1 Krug No. 4 vergoldet, 6 Krüge No. 5, 6 Krüge No. 6.

Um dieselbe Zeit werden im Meßbuch noch als Fabrikate genannt: Kindertheezeug, Waschnäpfe, Laffor, Suppennapf, Butterdölle mit Deckel, Milch- und Theekannen, Gießkannen, runde Butterbüchsen, Kalteschaalnäpfe, Konfektschaalen, Apothekerbüchsen, Konfektaufsatz, Handleuchter, Berg'sche Maaßkrüge, Koblenzer Theekannen.

Im Jahre 1767 bat Stieglitz den Rat um die Ausübung einer Braugerechtigkeit, da er die Fabrik seinem Sohne überlassen wolle. Dazu ist es aber zunächst noch nicht gekommen, denn 1772 beklagt sich Johann Christoph Stieglitz noch bei der Regierung, daß trotz des Verbots in Erfurt durch Hausierer viel fremdes „Porzellain" verkauft werde. Erst vom 14. November 1784 ab übte er die Braugerechtigkeit aus. Der Eintragung im Kirchenbuch nach ist er am 1. August 1785, 70 Jahre alt, gestorben.

Sein Sohn Johann Friedrich Christoph Stieglitz, geb. 23. Januar 1746, war der letzte Fabrikinhaber. 1791 wird er noch als Porzellanfabrikant bezeichnet. In dem Industrieverzeichnis von 1793 wird das Fabrikunternehmen nicht mehr erwähnt. Es wird daher Anfang der neunziger Jahre eingegangen sein. Am 20. März 1792 verkaufte Stieglitz das ganze Fabrikgrundstück.

Aus der Fabrik ist ein Glasur- und Farbenbuch von 1741[1] und von 1788 erhalten, letzteres in Kuchenbuchschem Besitz. Danach gab es dort z. B. sieben verschiedene Gelb. Zur Herstellung eines bestimmten Rot wurde gelbe Erde aus Arnstadt genommen. In den Aufzeichnungen von 1741 wird ein Meister Vogel erwähnt.

In den Kirchenbüchern hat Lorenz folgende Namen von Werkarbeitern, die jedenfalls größtenteils Maler waren, festgestellt:

Engel, Joh. Valentin, Porzellanmaler aus Hanau, 19. 4. 1761 getraut.

Frank, Joh. Philipp, Meister auf der Prozellanhütte, 22. 7. 1726; gest. 23. 3. 1727[2].

— Joh. Tobias, Porzellanmaler aus Hessen-Cassel, 4. 5. 1731, gest. 11. 5. 1732[3].

— Michael, Porzelliner, 13. 8. 1734.

— Joh. Martin, Porzellanmaler, 28. 8. 1751[4].

Gießler, Georg Heinrich, Porzellanmaler (Porzellandreher), 17. 11. 1743; 15. 7. 1752.

Göpfert, Joh. Volkmar, Porzellanmacher, 13. 6. 1784.

---

[1] Erfurter Stadtarchiv V, 366.

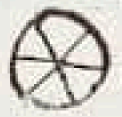
[2] War 1718 in Dorotheental.

[3] 1724—1725 das.

[4] 1717—1721 das.

Gleichmann, Hans Georg, Blautöpfer aus Arnstadt, 25. 9. 1717.
Kaup (Gaub), Joh. Antonius, Porzellanmaler, 1. 5. 1735; gest. 12. 9. 1736.
— Joh. Heinrich Dietrich Jakob, Porzellanmaler, 8. 1. 1735.
— Johann Heinrich (vielleicht mit dem vorigen identisch), 3. 9. 1744; 12. 2. 1761.
— Joh. Josef, „kunsterfahrener Porzellanmaler", 27. 1. 1760; gest. 7. 4. 1771.
Köhler, Gottlob, Porzellanmaler, 27. 2. 1729; gest. 1733[1].
Krantze, Wilhelm, Porzellanmaler aus Schkölen, gest. 18. 7. 1730.
Langlotz, Joh. Christoph Simon, Porzellan-Dreher, 1. 7. 1759; 18. 3. 1764.
Mosen (Mose), Ernst Carl Friedrich, Porzellanmaler, 9. 8. 1734; 2. 12. 1737; gest. 17. 5. 1738.
— Joh. Georg, „Mstr. Porzellanfabrikbrenner von Werningshausen", 24. 2. 1743; gest. 6. 3. 1746.
Röseln, Justinus, Porzellanmaler, 7. 11. 1744; gest. 8. 3. 1745.
Schmidt, Georg Matthias, Porzellanmaler, 27. 8. 1737; 6. 1. 1739; 18. 3. 1753.
— Christian Elias, Porzellanmaler, 24. 1. 1770.
Stieglitz, Joh. Christoph, Porzellanfabrikant, 15. 4. 1741; 25. 1. 1746; gest. 1. 8. 1785 (70 Jahre alt).
Traute, Joh. Nicolaus, Porzellandreher (Töpfergeselle), 3. 8. 1770; 1. 1. 1779; gest. 24. 1. 1801.
Türk, Joh. Christoph, Porzelliner, 30. 10. 1730.
Ulrich, Joh. Adam, Porzelliner, 25. 1. 1733; 18. 11. 1738.
Vogel[2], Christian Andreas, Porzellanmaler, 16. 11. 1738.
— Joh. Andreas, Porzellanmaler, 1. 9. 1739; 16. 5. 1740.
Wunderlich, Joh. Jakob, Porzellanmaler aus Pommern, 29. 1. 1730; 13. 8. 1734; gest. 25. 1. 1751.

Die Maler zeichnen sich in ihrer Palette durch Anwendung intensiv hervortretender bunter Scharffeuerfarben aus, insbesondere eines leuchtenden Zitronengelb, scharfen Eisenrot, hellen Grün in Verbindung mit Blau und auffallend wenig Manganviolett. Diese Farben werden oft „strich- und flächenweise zu bunten Streifbändern, die entweder schräg verlaufend zu hochgezogenen Geländewellen aufgetürmt oder endlich in stumpfem Winkel gebrochen als Andeutung des Erdbodens zu gelten haben"[3]. Manche Stücke sind auch nur einfarbig in Blau, seltener in Manganviolett bemalt.

Die Fabrikmarke bildet das dem Erfurter Stadtwappen entnommene sechsspeichige Rad , dem regelmäßig Malerfiguren beigefügt sind.

Sehr häufig finden sich indes nur letztere, und es lassen sich aus diesen Malermarken größere Gruppen zusammenstellen, so z. B. solche mit dem V.

Es kommen als Fabrikmarken auch ein bald größeres, bald kleineres E vor, das auf Erfurt zu deuten ist, und ein S. = Stieglitz. Jedenfalls ist letzteres dann Fabrikmarke, wenn unter ihr eine Malersignatur steht, wie V = einem der beiden Maler Vogel, die unter Johann Paul Stieglitz in der Fabrik tätig waren.

Abbildungen erhaltener Fabrikate sind in der angeführten Literatur zahlreich veröffentlicht worden. Darauf kann hier im allgemeinen Bezug genommen werden. Ich beschränke mich hier auf die Wiedergabe einiger Stücke meiner Sammlung, zunächst (Abb. 1) einer vierpassigen Anbietplatte, in Blau

[1] 1725—1726 in Dorotheental.
[2] War auch in Dorotheental.
[3] Sauerlandt a. a. O.

Abb. 2

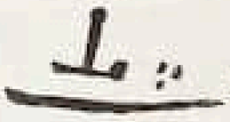
Abb. 3

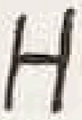
Abb. 4

Abb. 5

Javanischer Tanz

Aus „Pelka, Keramik der Neuzeit"
(Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig)

bemalt, mit zwei übereinander befindlichen chinesischen Landschaftsbildern, auf fünf Füßen ruhend. Größe 39,5:35,5 cm. Bez. in Blau  . Der Maler, der J. L. geheißen haben muß, ist bisher noch unbekannt.

Die Abb. 2—4 geben, soweit in nicht farbiger Photographie üerhaupt möglich, eine Anschauung davon, wie gut in Erfurt die Krugmalerei sich entwickelt hat. Die Farben sind mehr oder minder trockenes Rot, Grün, Blau und Manganviolett, zum Teil mit Schwarz, zumeist als Innenzeichnung. Beim Krug Abb. 2 liegen die sehr frisch wirkenden Farben dick auf. Marke  Zinndeckel mit der Jahreszahl 1758. Bei dem großen, auch in der Glasur vorzüglichen, 32,5 cm hohen Krug der Abb. 3 mit Besitzerinitial auf dem Zinndeckel von 1736, unbezeichnet, befindet sich seitlich reiches Laubwerk mit herauswachsenden Blumen, Blattansätzen und Muschelwerk. Am feinsten zeigt sich die Malkunst bei dem Krug Abb. 4, wo die Malerei, feinpinselig über die ganze Fläche verteilt, völlig rokokomäßig und porzellanartig wirkt. Das Rot ist hier etwas verbrannt, wie man dies regelmäßig bei den Berliner Fabriken findet. Die Henkelwurzel faßt eine schwarze Bandschleife ein; auch sonst ist hier Schwarz nicht nur bei der Innenzeichnung verwandt. Bezeichnet in Schwarz E = Erfurt. Auf dem Deckel ist ein Besitzerinitial mit der Jahreszahl 1733 eingraviert.

Zum Schluß noch ein der Darstellung nach interessanter walzenförmiger Krug in der Abb. 5, bezeichnet in Blau , Zinndeckel mit Besitzerinitial von 1732. Bemalung in denselben Farben. Auf der Wandung ein Familienbild: vorn sitzen fünf Personen um einen Tisch, auf dem u. a. ein Fayencekrug steht, vereint zur Kindtauffeier; links liegt in einem Himmelbett die Wöchnerin, rechts in einer Wiege, neben der zwei Frauen sitzen, das Kind. Unter dem Boden steht in Glasurschrift: „Zum Andenken an Sophie Wolff's Tauf."

Literatur: W. Stieda, Deutsche Fayencefabriken des 18. Jahrhunderts, Keram. Monatshefte 1903, S. 13ff. — Max Sauerlandt, Erfurter Fayencen, Cicerone, V. Jahrg., S. 233ff. — O. Riesebieter, Erfurter Fayencen, das. S. 491ff. Ders., Deutsche Fayencen, S. 346 ff. — A. Stoehr, Handbuch, S. 391ff. — Alfred Overmann, Die Erfurter Fayencefabrik im 18. Jahrhundert, Keramos 1922, S. 7ff.

Eine Meißener Porzellanstatuette des Prager Jesukindleins

Von P. E VONDOERFER-Prag
Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

DASZ zu Darstellungen der Porzellanplastik der führenden Manufakturen des 18. Jahrhunderts vielfach größere, der Öffentlichkeit sichtbare und bekannte Werke von mehr oder minder künstlerischem Wert, oder zumindest solche von lokaler Kuriosität als Vorbild dienten, ist leicht verständlich. Aber nicht immer ist es, besonders innerhalb ausländischer Fachkreise, gelungen, die solchen Kleinkunstwerken zugrunde liegenden Originale ausfindig zu machen, die oft nur den lokal Informierten geläufig sind.

Dies ist auch bei der hier abgebildeten Statuette der Fall. Hat man einmal festgestellt, daß es sich um eine Meißner Ausformung aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also eine der Kändlerperiode entstammende handelt, so erinnert man sich, wie ich häufig, namentlich in deutschen, protestantischen Kreisen, konstatieren konnte, etwa an russische Heiligenbildchen u. dgl. m. Daß aber auch diese, wie fast alle ähnlichen Darstellungen des bekleideten salvator mundi, meist wieder auf das Prager Original zurückführen, dürfte wenig bekannt sein.

Das sogenannte „Prager Jesuskindlein" ist ein Wachsfigürchen, das im Jahre 1628 von einer Fürstin Lobkowitz aus Italien gebracht und von dieser den Karmelitern in Prag geschenkt wurde, in deren Kirche Scta. Maria Victoria es heute einen prächtigen Seitenaltar aus rotem und grauem Marmor einnimmt, der 1776 errichtet wurde und dessen Herstellungskosten sich auf 60000 Gulden beliefen. Es wird nicht nur innerhalb der in- und ausländischen katholischen Kreise als Gnadenbild verehrt, sondern es kennt wohl auch sonst jeder, der Prag einmal besuchte. Der Fremde nimmt stets gerne ein kleines darauf bezügliches Andenken mit, sei es in Form einer kleinen goldenen oder silbernen Medaille mit der Inschrift „l'enfant Jésus de Prague", sei es sonst in Gestalt einer kleinen Nachbildung.

Nach den mir in liebenswürdigster Weise von Herrn Professor Erich Hösel, Direktor der staatlichen Porzellanmanufaktur Meißen, brieflich übermittelten Angaben, hat Kändler selbst das Modell im Formenbuch unter dem Mai 1743 vermerkt: „1 Christ Kindgen für den Herrn Grafen von Thun corrigiret und in tüchtigen Stand gesetzet. Solches Kindgen stehet auf einem Postament angekleidet, mit der Crone auf dem Haupte und in der linken Hand den Reichsapfel." Das sich in Meißen befindliche Modell, das die Formennummer 430 trägt, stimmt, wie mir Herr Prof. Hösel ebenfalls gütigst mitteilt, mit vorliegendem Porzellanfigürchen überein[1]. Die Umstände, die zur Annahme berechtigen, daß bei Anfertigung des Modells das Prager Original als Vorbild diente, seien im folgenden wiedergegeben.

Sehr interessant ist insbesondere das Vorhandensein des Ordens vom Goldenen Vlies auf vorliegender Porzellanstatuette und das Fehlen desselben auf

[1] Prof. Hösel sagt noch unter anderem: „Wahrscheinlich wird die Figur in nicht allzu vielen Ausformungen im XVIII. Jahrhundert hergestellt worden sein und ist bis 1910, in welchem Jahre ich sie zum ersten Male wieder ausformen ließ, überhaupt nicht herausgebracht worden. Jedenfalls ist sie in den Formenbüchern, welche die Stücklöhne für die Anfertigung in Porzellanmasse enthalten, seit 1798 nicht mehr mit angeführt. Aus Ihrem Bilde ist recht gut zu erkennen, daß das in Ihrem Besitze befindliche Exemplar und das 1910 in Meißen zum ersten Male nach so langer Pause angefertigte aus ein und derselben Gipsform stammen."

Das „Prager Jesukindlein". Wachs. Italien, 17. Jahrh.
Kirche St. Maria-Victoria zu Prag
(Die silbernen Englein und Ausschmückungen, die Zutaten und die Kleidchen 18. Jahrh.)

Meißener Porzellanstatuette des „Prager Jesukindleins"
Modell von J. J. Kändler. Um 1730
Höhe 17½ cm
Sammlung P. E. Vondoerfer, Prag

Ragonde. Von Kaendler. Meißen um 1740
Kat.-Nr. 24

Büste des Mainzer Kurfürsten Johann Emerich
Von Johann Peter Melchior. Höchst um 1770
Kat.-Nr. 16

Potpourri-Vase. Von Jacob Helchis. Wien um 1730
Kat.-Nr. 27

Sèvres-Tasse. Fond grün und blau mit Figuren nach Boucher
Kat.-Nr. 10

Sammlung Prof. Dr. Darmstaedter, Berlin / Versteigerung am 24. März u. folg. Tage bei Rud. Lepke, Berlin

dem Wachsfigürchen, das sonst mit allerlei Dank- und Liebesgaben behangen ist. Denn wie aus der unten zitierten alten Prager Chronik über das Prager Jesuskindlein vom Jahre 1737 hervorgeht, war einmal auch auf der Wachsstatuette das Goldene Vlies vorhanden, was um so mehr die Feststellung des Originals als Vorbild als gerechtfertigt erweist[1]. Auf Seite 224 heißt es dort: „...Da sich von diesem Ihro Excellenz Herr Obrist-Burggraf (Bernard Graf von Martinitz) beurlaubet, verspricht er demselben (dem Jesukindlein) ein neues, Opffer, sofern er den goldenen Vließ von dem König von Spanien solte bekommen, so auch bald darauf erfolget; dahero auch Ihro Excellenz ein besonderen goldenen Vließ ließe machen, und diesen in eygener Persohn dem Kindlein Jesu zu einem Ehr-, Lieb- und Dank-Opffer angehänget." — Die diesbezüglichen Angaben in Wurzbachs „Biographischem Lexikon", Band XVII, Seite 47, erweisen jene in der zitierten Chronik als vollkommen richtig, denn laut ersterem ist Martinitz seit 1685 tatsächlich Ritter des Goldenen Vlieses. — Nun bleibt noch das Fehlen des Ordens auf dem Prager Original zu erklären, was unter dem 67. Kapitel der alten Chronik geschieht: „Das Kindlein Jesu wird beraubet mit Erfolgung seiner größeren Ehr und Glory. Im Jahr 1733." und das Titelbild des erwähnten Werkes (signiert: „Schmitt del. Birckhardt sculp.") stellt das Jesukindlein bereits ohne den Orden dar. Demgemäß hat Kändler die Bestellung wahrscheinlich schon vor 1733 erhalten und ausgeführt, also bereits über zehn Jahre früher, als er das Modell in den Formenbüchern vormerkte (1743), was auch aus der Form seines Vermerkes: „... corrigiret und in tüchtigen Stand gesetzet" hervorgehen dürfte.

Leider läßt sich durch die Person des Bestellers nichts Anhaltbietendes herleiten, da es zu jener Zeit fünf Grafen Thun gab; aber daß ersterer einem alten böhmischen Adelsgeschlecht entstammt, ist nicht zuletzt auch ein Faktor zur Rechtfertigung der Feststellung des als Vorbild verwandten Wachsfigürchens, das der frommgläubige Adel gerne in der köstlichen Porzellanausformung des großen Kändler besessen oder als Geschenk verwendet haben mochte[2].

---

[1] „Pragerisches Groß und Klein. Das ist: Geschichts-Verfassung deß in seinen seltsamen Gnaden/scheinbaren Wunder-Zeichen/Wunder-würdigen Begebenheiten/Großen: in seiner aus Jungfrauen Wachs gestalten Heiligen Bildnuß Kleinen: Kindleins Jesu. Welches schon über hundert Jahr bey denen Barfüßigen Carmelitern in der Königl. Kleinern Stadt Prag andächtigst verehrt wird. Von R. P. Emerico a S. Stephano würcklichen Priore der gemeldten Geistlichen.... Prag bey Mathias Adam Höger 1737."

[2] Die Porzellanstatuette ist 17½ cm hoch, weiß glasiert und die auf dem Bilde dunkel erscheinenden Stellen, wie der Schmuck der Krone, das Kreuz und der Äquatorring des Reichsapfels, das Goldene Vlies, das ebenfalls angehängte Weihrauchgefäß, die unter dem Orden hängende Kette, die Kreuzchen am Rande des Mantels, die Kartusche und das Christuszeichen auf dem Postament — — sind vergoldet. Die rechte, zum Segen erhobene Hand und das Kreuz auf der Kugel der Krone fehlen.

Das Gewand liegt bei dem Porzellanfigürchen, insbesondere an dem Unterkörper bis zu den Fußspitzen herab eng an, während es beim Original steif, kegelförmig sich nach unten verbreiternd, sitzt. Dieses scheinbare Abweichen darf beim Vergleiche jedoch nicht irreführen. Denn, abgesehen von der stets üblichen freien Behandlung solcher Nachbildungen von künstlerischer Bedeutung, besitzt das „Prager Jesuskindlein" etwa 19 Gewänder (darunter ein grünseidenes mit Gold durchwirktes, das von Maria-Theresia gestiftet wurde, eines mit Brillanten und eines mit Perlen besetztes), von denen das eine oder das andere an dem Körper des Figürchens anders und vielleicht wenigstens eines ähnlich wie bei der Porzellanstatuette fallen dürfte. Hingegen stimmt der weitab stehende („fliegende") Mantel, der auch beim (seltenen) Wechsel des Gewandes stets der gleiche bleibt, insbesondere auf der linken Seite bei beiden Werkchen überein.

In der alten Literatur wird die Höhe des Wachsfigürchens mit 17½ Daumen angegeben.

Zum Schlusse möchte ich noch Herrn Dr. Otto Reichl für die Hinweise auf die ausschlaggebende Literatur meinen Dank aussprechen.

Die Sammlung Darmstaedter-Berlin

Mit sieben Abbildungen auf zwei Tafeln — Von MAX SAUERLANDT

UNSTREITIG ist die Porzellansammlung des Herrn Professor Dr. Ludwig Darmstaedter, die zu Ende März bei Rudolph Lepke in Berlin zur Versteigerung kommen wird, eine der größten und vornehmsten Spezialsammlungen alten Stiles — vielleicht die letzte ihrer besonderen Art.

Dabei hat die Sammlung durchaus ein eigenes Gesicht, einen klar ausgeprägten Charakter. Es fehlt ihr die Enge, die Begrenztheit des Ausdrucks, die solchen sich auf ein einziges Material und auf eine vergleichsweise nur so kurze Kunstepoche von weniger als hundert Jahren spezialisierenden Sammlungen so oft anhaftet. Der Eindruck des Reichtums, den die Sammlung Darmstaedter innerhalb der Beschränkung auf das europäische Porzellan des 18. Jahrhunderts unzweifelhaft hervorruft, beruht nicht nur darauf, daß hier Einzelfiguren, Gruppen und Geschirre jeder Art von der einzelnen Tasse bis zum vollständigen Service mit der gleichen Liebe zusammengebracht sind, er ist viel mehr vielleicht noch eine Folge des wirklich europäischen Charakters der Sammlung: innerhalb der Beschränkung auf ihr Spezialgebiet ist kaum eine deutsche Porzellansammlung so international in ihren Beständen wie diese.

Daß dabei den deutschen Manufakturen, und unter den deutschen wieder Meißen, der Löwenanteil an dem über 600 Einzelstücke umfassenden Besitz der Sammlung zufällt, versteht sich nicht nur für eine deutsche, eine Berliner Porzellansammlung von selbst: dieses Zahlenverhältnis entbehrt auch der inneren Begründung nicht; je weiter unsere Forschung dringt, um so deutlicher wird die überragende Stellung, die dieser ältesten Manufaktur als der Stammutter einer weit über Europa verzweigten Familie von Tochter- und Enkelmanufakturen, von denen viele freilich in bisweilen nur kürzerer Blütezeit eine ganz erstaunlich selbständige künstlerische Produktion entfaltet haben.

Über dem Gewimmel der kleinen Rokokofigürchen, unter denen die Amoretten in allerlei Handwerkerverkleidungen in ungewöhnlicher Vielzahl vertreten sind, baut sich das klassische Barockporzellan Meißens großartig auf. Da ist eine ganze Reihe von Krinolinenfiguren Kaendlers: Die Dame mit dem Mops, die sockellose Dame mit dem Fächer aus der Zweifigurengruppe der „Kußhand", Dame und Kavalier mit Ordensband — und auf gleichem Niveau mit diesen kostbarsten Schöpfungen barocker Profankleinplastik die stolze Folge von Augustus Rex-Vasen, vor allem der Fünfersatz mit umlaufenden Heroldchinoiserien, die beiden Flöten mit starkfarbigen, die ungebrochene Fläche des Vasenkörpers belebenden ostasiatischen Lotosblüten und die Deckelkruke mit krebsrotem Fond, die Otto Falke soeben im Burlington Magazine als erste sichere Meißener Arbeit des vielgepriesenen und vielverlästerten Friedrich Adam von Löwenfinck veröffentlicht.

Von ganz besonderem Reiz ist neben diesen fürstlichen Prunkstücken das vornehme Gebrauchsgeschirr im Heroldstil, vor allem das Standplateau mit Einsatzringen für ein leider nicht ganz vollständig erhaltenes Schokoladesolitäre, das eine Erklärung für den Gebrauchszweck der niedrigen Doppelhenkelnäpfchen mit Durchbruchwandung gibt, die auch in Wien gearbeitet worden sind und als Träger henkelloser Einsatzbecher aus Porzellan gedient haben.

Von jeher berühmt war der Besitz der Sammlung Darmstaedter an frühem Du Paquier-Porzellan. Schon in dem vor siebzehn Jahren erschienenen großen

Werk über die Wiener Manufaktur von Folnesics und Braun sind die Hauptstücke erwähnt und zum Teil farbig abgebildet. Ein Dreivasensatz, das Mittelstück mit figürlichem Reliefdekor auf der Vasenwandung und einer rundplastischen Gruppenkomposition als Deckelbekrönung, verdient besondere Hervorhebung neben der sicher mit Recht dem später nach Neudegg-Nymphenburg ausgewanderten Jacobus Helchis zugeschriebenen Vase mit Volutengriffen, deren Gegenstücke sich im Museo Civico in Turin und — aus der Sammlung Behrens — im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe befinden.

Von der mit der Ritzsignatur L. D. bezeichneten sockellosen Wiener Dame in gestreifter Halbkrinoline aus der ersten Zeit nach der Verstaatlichung der Wiener Manufaktur — die hier neben zwei Geschwisterfiguren steht — hat Otto von Falke vor vier Jahren in einem Aufsatz der amtlichen Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen den Ausgang genommen, um eine größere Reihe von Wiener Modellen der gleichen Hand, zu denen auch die ganz seltenen „Kannapeggruppen" gehören, als Arbeiten Leopold Dannhausers zu bestimmen. —

Wie in Wien die seltenen sockellosen weiblichen Modelle eine Sondergruppe bilden, so in Nymphenburg die Modelle Bastellis, die in der Sammlung mit köstlich dekorierten Ausformungen Vertretung gefunden haben, und wie Berling in seinem Meißener Jubiläumswerk, Folnesics und Braun in ihrem Werk über die Wiener Manufaktur, so hat Friedrich H. Hofmann in seiner Geschichte der bayerischen Porzellanmanufaktur mehrfach auf die Sammlung Darmstaedter zurückgreifen müssen. Hier finden wir im Band I als Abb. 79 die große Krinolinendame, als Abb. 93 die Gruppe der „Dozierenden Chinesen und Schüler", in Band II auf Tafel 13 die von der Kreuzigungsgruppe stammenden Figuren Mariä und Johannis wiedergegeben.

An diese drei vornehmsten Manufakturen schließt sich dann das große Gefolge der kleineren, die zum Teil mit Geschirren und Figuren größerer Zahl, zum Teil, wie etwa Fürstenberg und Thüringen und auch Berlin nur mit einzelnen Proben vertreten sind.

Es hat im allgemeinen nicht den Anschein, als ob Professor Darmstaedter mit speziell wissenschaftlichen Absichten und Interessen gesammelt hat. Er ließ sich offenbar durchweg eher von einem hochentwickelten, sich im Sammeln selbständig verfeinernden ästhetischen Gefühl, dem sicheren Instinkt für das porzellanhaft Schöne leiten.

Auf einem Sondergebiet seiner Sammlung ist er dann aber doch wieder zum Spezialisten geworden, auf dem Gebiet der „Hausmaler", denen sich gerade in letzter Zeit das Interesse wieder in besonderem Maße zugewendet hat. Erklärlicherweise: nirgendwo ist so, wie in diesen Geschirren aus der frühen Glanzzeit des Porzellandekors im Barockstil der individuelle Charakter der einzelnen Maler in der Wahl der Farben und in der Besonderheit zeichnerischer und malerischer Durchführung der Motive ausgeprägt, von Bottengruber und Preußler zu den Augsburgern, zu Drechsel und Metzsch. Die reiche Vertretung, die diese Gruppe deutscher Porzellanmalereien in der Sammlung Darmstaedter gefunden hat, hat die wissenschaftliche Erkenntnis der einzelnen Künstler in besonderem Maße gefördert.

* * *

Noch nie ist meines Wissens ein so großer Bestand außerdeutschen Porzellans in Berlin zur Versteigerung gekommen, wie es nun geschehen wird.

Von ganz hervorragender Qualität sind, neben vereinzelten Arbeiten von Tournay, Arras, Mennecy, einzelne Sèvres-Geschirre, mit der dem harten, deut-

schen Porzellan unerreichbaren Leuchtkraft ihrer der Glasur verschmolzenen Farben, die wie so oft in Sèvres nicht nur in einfarbigen, tiefen oder zarten Fonds, sondern in den gewagtesten, durch reiche Vergoldung gereimten Verbindungen erscheinen: grün mit dunkelblau, grün mit rosa.

Am spärlichsten ist das — überhaupt bisher in Deutschland nur wenig geschätzte — englische Porzellan vertreten, das auch wirklich nur in der seltenen, höchsten Qualität seine volle Wirkung entfalten kann. Neben einzelnen geringeren Stücken begegnet ein köstlicher Satz von drei Worcester-Vasen mit farbigem Vogeldekor neben ein paar der entzückenden Chelsea-Flakons und einem Chelsea-Mädchen, das mit seinem großen, breitkrämpigen Hut in der Tat ganz wie ein Porzellan gewordenes Porträt von Gainsborough wirkt.

Eine höchst erfreuliche Erweiterung unserer Kenntnis wird endlich durch eine überraschend große Zahl spanischer, und vor allem italienischer Porzellane vermittelt. Vor allem Capo di Monte ist gut vertreten, mit Geschirren sowohl wie mit Figuren. Unter letzteren findet sich die Figur einer türkischen Dame und eines Pascha auf Goldbronzesockeln, von denen das Modell des Pascha seltsamerweise genau gleich auch im Kloster Veilsdorf (ein Exemplar befindet sich z. B. im Hamburgischen Museum) begegnet. Beiden Modellen mag die gleiche Radierungsvorlage zugrunde liegen.

* * *

Es ist zu erwarten, daß die Versteigerung der Sammlung Darmstaedter ein internationales Ereignis wird. Die in langjährigem Wachstum gewordene Einheit dieser schönen und reichhaltigen Sammlung soll wieder in ihre Elemente zerfallen, um beim organischen Aufbau vieler verschiedener anderer Sammlungen zu dienen. Erfreulich wäre es, wenn recht viel des außerdeutschen Porzellans bei uns in Deutschland bleiben könnte und wenn das, was an deutschem Porzellan etwa ins Ausland wandern soll, dort draußen zum Pionier deutscher Kunst werden würde. Es ist wahrlich an der Zeit, daß das deutsche Porzellan des 18. Jahrhunderts auch im Auslande die ihm gebührende Beachtung und Schätzung findet.

Komödiantin. Von F. A. Bustelli
Nymphenburg um 1760
Kat.-Nr. 19

Türke und Türkin. Capo di Monte 1750/60
Kat.-Nr. 26

Winzer. Von J. J. Niedermayer
Wien um 1750/60
Kat.-Nr. 28

Sammlung Prof. Dr. Darmstaedter, Berlin / Versteigerung am 24. März und folgende Tage bei Rud. Lepke, Berlin

Farbig bemalte Porzellanfigur eines Schiffers
Petersburger Porzellan-Manufaktur. Zweite Hälfte des 18. Jahrh.
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Neue Literatur zur Keramik

CHINA-KERAMIK

Robert Schmidt, Chinesische Keramik von der Han-Zeit bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben unter Mitarbeit von Alfred Oppenheim und Karl Bacher. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. Frankfurt a. M. 1924.

Im Sommer 1923 fand in Frankfurt — angeregt und organisiert von dem Direktor des dortigen Kunstgewerbe-Museums Robert Schmidt — eine China-Keramik-Ausstellung statt, die eine jener wichtigen schöpferischen Veranstaltungen gewesen ist, wie sie leider heute in Deutschland zu den großen Seltenheiten gehören. Jene Ausstellung, programmatisch klar disponiert, hatte vor allem die Aufgabe, wesentliche Schätze aus deutschem Privatbesitz der Allgemeinheit zu erschließen und mit diesen das große Kapitel einer vielhundertjährigen künstlerischen Vergangenheit auf dem Gebiet chinesischer Keramik grundlegend zu durchleuchten. Nach den bahnbrechenden wissenschaftlichen Arbeiten von Hobson, Zimmermann, Rücker-Embden u. a. mußte dieser Veranstaltung von vornherein Erfolg beschieden sein, wenn es gelang, alle die Dinge aus Privatbesitz — nicht zuletzt in Frankfurt selbst, wo man verhältnismäßig früh ostasiatische Kunst zu sammeln begonnen hatte — für die Zwecke jener Ausstellung mobil zu machen. Tatsache, daß der Zweck jener Veranstaltung nicht nur erreicht wurde, sondern daß an Hand der seiner Zeit in Frankfurt ausgestellten Stücke manch bedeutsames Streiflicht auf den Gesamtkomplex eines Kunstgebietes fiel, das heute immer noch zu den wahrhaft problematischen der ostasiatischen Kunst gehört.

So sehr man nämlich jetzt im Großen die historische Gruppierung nach Technik und Stilablauf innerhalb der Epochen zu übersehen glaubt, so wenig festgegründet scheinen immer wieder die Unterlagen, sobald man dem einzelnen Objekt selbst gegenübersteht. Gewissen Tatsachen — zumal der Sung-Epoche — gegenüber gehen noch heute die Urteile der Kenner so weit auseinander, daß drei-, selbst vierhundert Jahre in der Differenz der Datierung der Objekte kaum noch überraschen. Beweis, wie sehr bei diesen Dingen einmal die Überlieferung an sich versagt, mehr noch, wie wenig andererseits unser europäischer Standpunkt dem Stil der Ostasiaten überhaupt gerecht zu werden vermag. So hat z. B. — wie das an hundert Beispielen nachzuweisen ist — der zeitlich „primitive" Stil der Sung-Epoche im Einzelnen so viel Barockes (wie umgekehrt das späte Ming formal von primitivster Herbheit sein kann), daß der Europäer seine Haut zuerst einmal überhaupt ausziehen muß, will er nicht auf Schritt und Tritt — verführt durch westliches Denken und Gefühl — bei den Hinterlassenschaften der Ostasiaten fortgesetzt Fehlschlüssen erliegen.

Um so wertvoller sind solche Veranstaltungen wie die von 1923 im Frankfurter Kunstgewerbemuseum, die aus der Verborgenheit der privaten Sammlungen unbekanntes und künstlerisch bedeutsames Material ans Licht brachte. Aus den hundert und mehr Einzelheiten aber erstand das Bild der Geschichte im Großen, aus der Beschäftigung mit dem Einzelobjekt erwuchsen dem Leiter der Ausstellung, der für diesen Zweig angewandter Kunst von jeher ein besonders feines Organ besessen, Freude und Wunsch, die neue Kunstprovinz tiefer zu durchforschen, vor allem aber die wichtigen Ergebnisse jener Veranstaltung dokumentarisch für die Zukunft festzulegen. Als Ergebnis jener ersten organisatorischen Arbeit, die dem Aufbau der Frankfurter Ausstellung galt, dann aber auch als Resultat der mit dieser anhebenden Tätigkeit des Forschers liegt heute jenes prachtvolle Werk über die chinesische Keramik vor, das in seiner verschwenderischen Schönheit von farbigen und einfarbigen Reproduktionen und seiner buchtechnischen Ausstattung nach einzigartig genannt werden darf und als Dokument für viele Jahre hindurch seinen Wert behaupten wird, selbst wenn einmal eine fortgeschrittene Forschung nicht mehr alles anerkennen wird, was in diesem Band an Einzeltatsachen und Datierungen auf Grund unserer heutigen Kenntnis fixiert erscheint. Vor allem aber muß auch der Text des Bearbeiters anerkannt werden. Gegenüber der leider immer noch schwer lesbaren historischen Auseinandersetzung Zimmermanns, der trotzdem weder der Sammler noch der Fachmann auf die Dauer wird entraten können, gibt Schmidts Einführung den Extrakt, vielleicht sogar — mit einem leichten Schritt ins Populäre — die erste Geschichte chinesischer Keramik überhaupt, soweit sie der Kunstfreund schlechthin zu kennen wünscht. Diese Einführung ist nicht nur solide in jeder Beziehung (soweit bei dem heutigen Stand der Dinge von „Solidität" die Rede sein kann), sondern leserlich und künstlerisch unter einer gewissen überkommenen Anschauung fixiert, die vielleicht nicht ganz die Anschauung der allernächsten Zukunft

sein wird. Im Ganzen eine Arbeit, der man herzlichst zustimmt und die auch eine Lücke ausfüllt, weil sie unsolide und leider viel zu „populäre" Veröffentlichungen, wie sie letzthin mehrfach herausgekommen sind, einfach erledigt. Schmidt hat nicht den Ehrgeiz des Spezialisten wie etwa Zimmermann — noch weniger den des Entdeckers, aber er übersieht das Gebiet und schöpft aus den Erkenntnissen der Objekte, die ihm seine Ausstellung zugeführt hat. Verleger und Autor aber darf man zu einer derartigen, in jeder Beziehung vorbildlichen Publikation beglückwünschen.

Angesichts dieser Veröffentlichung aber muß man an die deutsche Gegenwart erneut die Mahnung richten, weniger museal zu denken, sondern lieber das Erbe lebendig zu machen. Der Museumskult an sich, wie er die Tendenz des 19. Jahrhunderts war, ist reine Totengräberarbeit gewesen. Von den archivalisch erforschten Daten, den sogenannten Zuschreibungen der Kunstwissenschaft hat die Welt nicht mehr als von den Briefmarken Honolulus oder der Feuerländer. Erst wenn aus dem toten Sein das Lebendige ersteht, wenn — um auf diesen speziellen Fall hin zu demonstrieren — das Gefäß chinesischer Keramik lebendig wird im Sinne seiner ursprünglichen Schönheit, erst dann überkommt den Sammler die Liebe zu den Dingen, den Menschen unserer Tage aber auch nicht minder die Dankbarkeit vor den Dokumenten einer Kultur, die schauervoll den Abstand offenbaren zwischen dem, was einmal war, und dem, was neuzeitliche Handwerkerarbeit oder gar Industrie als sogenanntes Kunstgewerbe propagieren.

Biermann.

RUSSISCHES PORZELLAN

Mit einer Tafel

Das Interesse für russisches Porzellan ist in Deutschland nie sehr groß gewesen. In privaten Sammlungen findet man wenige, in öffentlichen Museen nur vereinzelte Stücke; den größten Reichtum besitzt immer noch das Schweriner Schloßmuseum mit dem großen Tafelservice aus der Aussteuer der Großfürstin Helena Paulowna, die 1799 den Erbprinzen Friedrich Ludwig heiratete: ein pompöses Service mit Landschaftsmalereien, das die kaiserliche Manufaktur von St. Petersburg auf der Höhe ihres Ruhmes repräsentiert.

Zweifellos hat es die Petersburger Manufaktur im 18. Jahrhundert zu höfischer Vornehmheit gebracht, aber ängstliche Abhängigkeit, bald von Sèvres, bald von Meißen oder Berlin, bald von Kopenhagen, verhinderte stets eine freie künstlerische Eigengestaltung. So vermißte man eigentlich nie die Lücke in der keramischen Literatur, die Lukomskij jetzt mit seiner im Verlag von Ernst Wasmuth-Berlin (1924) erscheinenden Publikation „Russisches Porzellan" auszufüllen sucht. Die Abbildungen, der französische resümierende Text aus der großzügig ausgestatteten russischen Publikation über die Kaiserliche Manufaktur von Baron Wolf gaben einen hinreichenden Überblick über die Produktion.

Auch das mit reichen, nicht immer guten Abbildungen und nur kurzem Text versehene Buch von Lukomskij vermag unsere Stellungnahme zum russischen Porzellan nicht zu ändern. Das 18. Jahrhundert ist lange nicht seiner Bedeutung entsprechend vertreten — und das drückt das Qualitätsniveau, das aus dem ganzen Buch spricht, beträchtlich herab —: das Schweriner Servize fehlt vollständig, das sogenannte Arabeskenservice, das in seinem Geschirr Sèvres nachempfunden ist, ist in seinen plastischen Teilen nicht erwähnt oder abgebildet, und gerade hier offenbart sich der französische Einschlag der 80er Jahre (Bildhauer Rachette), auch die wenigen aber berühmten primitiven Arbeiten, wie die köstliche so ganz chinesische Kuh (Wolf, Abb. 7) finden wir merkwürdigerweise nicht aufgenommen. Irreleitend sind dagegen die Figuren Tafel XXI, 36, die erst 1864/66 entstanden sind und lediglich Kopien auswärtiger Modelle zu sein scheinen, irreleitend ist es ferner, wenn, wie auf Tafel XV, 24, Vasen abgebildet werden, die zwar den Louis XVI.-Stil repräsentieren, die aber um 1880 entstanden sind.

Das Reizvollste, aus der russischen Seele Herauskommende, hat Petersburg in seinen Volkstypen der achtziger und neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts geschaffen, die ihre Vorlage in einem Werk von Georgi, das die russischen Volksstämme beschreibt, finden. Auch diese Figuren hätten eine bessere Widergabe als eine schlechtere Wiederholung der Tafel aus Wolf verdient. Eigenartige Anklänge an Thüringer Fabriken empfindet man häufig, ohne daß man sie vielleicht zu formulieren vermag. Ich erinnere aber daran, daß z. B. die zeitlich gleichstehende Figur „Der Winter" (Wolf, Abb. 49, bei Lukomskij wieder nicht vertreten) von Graul und Kurzwelly (Tafel 40, 7/8) zusammen mit dem Gegenstück „Der Sommer" anfangs als thüringisch angesprochen worden ist. Auch Graul und Kurzwelly, Tafel 40, 6 ist vermutlich russisch.

Bei dieser Gelegenheit mögen auch zwei Figuren (vgl. die Tafel S. 220) zur Diskussion

gestellt werden, die vom Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe aus dem Handel vor einigen Jahren als Kopenhagener Porzellan gekauft wurden, die aber mit höchster Wahrscheinlichkeit, worauf uns der verstorbene Direktor Emil Hannover hinwies, Erzeugnisse der Petersburger Manufaktur sind. Die beiden mit einem eingeritzten P versehenen Figuren sind identisch und nur in der Bemalung unterschieden. Auf flachem Sockel mit Rocaillen steht vor einem Baumstumpf ein Schiffer, den linken Fuß auf einen Anker setzend, die linke Hand an den Taschenrand der Pluderhose haltend und den rechten Arm in die Seite stemmend. Die flachen Rocaillen weisen die Figur noch in die 70er Jahre. Ein drittes uns bekannt gewordenes Exemplar befindet sich seit längerer Zeit in der Sammlung Wilhelm Schulz-Leipzig und wird auch dort von seinem Besitzer als Petersburg angesprochen.

Gelingt es Lukomskij nicht, die Bedeutung der russischen Manufaktur im 18. Jahrhundert herauszuheben, so verflacht er vollends durch die Überfülle die Qualität der Arbeiten des 19. Jahrhunderts. Es war ein glücklicher Gedanke der Kaiserlichen Manufaktur — und man wird ihr wohl gegenüber der Fülle gleichstrebender kleinerer russischer Fabriken die Führerschaft zusprechen müssen —, anscheinend an die Volkstypen der 70er und 80er Jahre anknüpfend, in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wieder zu volkstümlichen Figuren zurückzukehren (Lukomskij, Abb. 78, 84). Soweit die kleineren Fabriken wie Gardner, Popoff, Korniloff, Gortoff u. a. (Lukomskij, Abb. 76, 77, 83, 85, 94, 95) sich dieser Tendenz anschlossen, haben sie hervorragendes und eigenartiges geschaffen: es entstand ein Stück Volkskunst! Was aber daneben hergestellt worden ist, geht nicht über die Durchschnittsproduktion der übrigen europäischen Manufakturen hinaus; die Erzeugnisse der 50er und 60er Jahre, denen Lukomskij „glänzendste" Qualität zuschreiben möchte, sind doch allzu retrospektiv, auch wenn sie prunkhafte Vasen darstellen (Lukomskij, Abb. 92/93), die sich letzten Endes dem gleichzeitigen Tiefstand von Meißen allzu unverkennbar anschließen.

Alfred Rohde.

Karl Koetschau, Rheinisches Steinzeug. Mit 73 Bildtafeln in Lichtdruck. Kurt Wolff-Verlag, München.

Das von dem Verlage in der äußeren Erscheinung der Reihe monumentaler Einzelbearbeitungen der deutschen Plastik entsprechend mustergültig ausgestattete Werk — „Den Rheinländern im Schicksalsjahr 1923" gewidmet — ist aus dem Wunsche entstanden, das reiche Material, das sich seit bald zwei Dezennien als Vermächtnis des letzten großen Sammlers rheinischen Steinzeuges, Laurenz Heinrich Hetjens im Besitz der Stadt Düsseldorf befindet, zu veröffentlichen und damit den Dank der Allgemeinheit für diese einzigartige Stiftung zum Ausdruck zu bringen.

Diese Aufgabe konnte nicht schöner gelöst werden, als hier geschehen ist. Es handelt sich nicht um eine neue und umfassende wissenschaftliche Behandlung des weitschichtigen Themas, über das Otto von Falke in seinem 1908 erschienenen zugleich grundlegenden und in allen Wesentlichen abschließenden Werk gehandelt hat, sondern um den Versuch, diesem unserem gegenwärtigen Empfinden merkwürdig fern gerückte Gebiet deutschen kunsthandwerklichen Schaffens neue Freunde zu werben. Die von Falke gezogenen Grundlinien bleiben dabei unverrückt, nur einzelne, glücklichen neuen Funden zu dankende, Ergänzungen erweitern seine Feststellungen: einmal neue Beobachtungen über den Arbeitsvorgang bei der Herstellung der Formen für den Reliefschmuck des rheinischen Steinzeugs, dann die nun endlich geglückte Deutung der Signatur des bedeutendsten Siegburger Monogrammeister F. T., auf den — wie schon Otto v. Falke vermutet hatte, unzünftigen — Formstecher F. Trac.

In der Hochflut der keramischen Literatur unserer Tage gibt es wenige, allzu wenige Bücher, die zu lesen, Genuß und Freude ist. Koetschaus Werk über das rheinische Steinzeug gehört zu diesen seltenen Vögeln. In einem sehr gepflegten und überlegten, leicht aber nicht aufdringlich archaisierenden Stil wird nach einleitenden Bemerkungen über Forscher und Sammler, über die verschiedenen Arten des technischen Verfahrens und die Gattungen und Formen der Steinzeuggefäße, die innere, d. h. die künstlerische Entwicklungsgeschichte der vier großen Produktionsgebiete: Köln-Frechen, Siegburg, Raeren, Westerwald und ihrer Hauptmeister dargestellt.

Während Publikationen dieser Art zumeist im Strome des eben gültigen Zeitgeschmacks zu schwimmen pflegen, ist hier — bewußt oder unbewußt? — ein Stück wertvoller Pionierarbeit geleistet worden. Die Hochflut der Begeisterung — und der auf den großen Versteigerungen der 80er und 90er Jahre gezahlten Preise — für das rheinische Steinzeug ist freilich wohl unwiederbringlich vorüber, diese Begeisterung,

die aus dem allgemeinen mit dem 70er Kriege entzündeten Enthusiasmus für „unserer Väter Werk" dem rheinischen Steinzeug — seltsam genug — für kurze Zeit eine internationale Geltung verschafft hat, wie sie bis zum heutigen Tage nicht einmal das deutsche Porzellan sich hat erringen können. Mit Unrecht aber ist das Pendel dann nach der Gegenseite so weit ausgeschlagen: jetzt erst scheint der Augenblick für eine wirklich gerechte Würdigung der auf diesem Kunstgebiet erreichten künstlerischen, kunsthandwerklichen Leistung gekommen zu sein. Koetschau findet ebenso schöne und treffende Worte für die allgemeine Einschätzung des rheinischen Steinzeugs als einer Sonderart keramischer Kunst, wie für die Charakteristik der einzelnen, so nahe benachbarten, so nahe verwandten und doch wieder durch unverkennbare individuelle Besonderheiten voneinander abgesetzten Produktionsgebiete. So wird seine neue Darstellung gewiß dazu dienen, dem rheinischen Steinzeug viele neue Freunde zu gewinnen und die alten Freunde in ihrer Schätzung zu befestigen. *Sauerlandt.*

Pottery and Porcelain. A Handbook for Collectors. Translated from the Danish of Emil Hannover, edited with notes and appendices by Bernard Rackham. Ernest Benn Ltd., London 1924.

Über Emil Hannovers, des im März 1923 viel zu früh verstorbenen Direktors des Dansk Kunstindustrimuseet in Kopenhagen großes „Keramisk Haandbog" herrscht in der gesamten Fachkritik nur eine Stimme der Anerkennung.

Auch wir in Deutschland haben das Werk seit seinem Erscheinen oftmals zu Rate ziehen müssen, da, wo es sich um Studien handelte, die ins Einzelne gingen, mit Hilfe eines vermittelnden Dolmetschers, denn das dänisch geschriebene Werk ist uns als Ganzes, trotz der Verwandtschaft der Sprachen, doch unzugänglich geblieben. Wir haben den Bau von außen bewundert: in ihm heimisch zu werden, blieb uns versagt.

Dem ist nun abgeholfen. Durch die wenige Tage vor Weihnachten 1924 erschienene von Bernard Rackham, dem Keeper des department of Ceramics am Victoria and Albert Museum, London, als Zeichen treuer Freundschaft über das Grab hinaus besorgten Übersetzung ins Englische ist Hannovers Handbuch erst wirklich die internationale Verbreitung gesichert, die das bedeutende Werk in der Tat verdient[1].

Fünfundvierzig Jahre sind seit der letzten zusammenfassenden Darstellung des großen Gebietes in Friedrich Jaennickes Grundriß der Keramik vergangen, und nur wer einen Begriff davon hat, wie außerordentlich sich unsere Kenntnis dieses auch heute noch lange nicht bis zum Letzten durchforschten Weltteils der Geschichte des Kunstgewerbes in der Zwischenzeit vermehrt hat, nur wer es weiß, in welcher Zerstreuung diese neuen Kenntnisse in der Zeitschriften- und Spezialliteratur der vier Weltsprachen der Kunstgeschichte mehr verborgen ist, als zu Tage liegt, vermag die Größe von Emil Hannovers Unternehmen in ihrem ganzen Umfang zu ermessen und die Bedeutung des Geleisteten voll zu würdigen.

Was wir bisher mehr nur geahnt als wirklich gewußt haben, bringt uns die englische Ausgabe nun nahe: daß dieses umfangreiche dreibändige Werk wirklich die Arbeit eines Mannes ist, der die Literatur und das große Material der erhaltenen Sachdokumente mit erstaunlicher Genauigkeit beherrschte, der daneben aber auch dem Gegenstand seines Studiums ein ganz persönliches, künstlerisch verfeinertes Empfinden entgegenbrachte.

Bei aller Sympathie, die Hannover Deutschland und im besonderen der deutschen Wissenschaft entgegenbrachte — sein Werk selbst legt beredtes Zeugnis davon ab — mußte es doch jedem, der ihn kannte, klar sein, wie viel mehr als Deutschland er selbst sich französischer Kultur verpflichtet gefühlt hat, wie stark französische Kultur auf die Bildung seines Geschmacks gewirkt hat.

Der englische Herausgeber hat pietätvoll den Text des Originals sachlich unverändert wiedergegeben, auch da, wo die Forschungen der letzten Jahre zu neuen Ergebnissen geführt haben. Alle diese neuen Forschungsresultate — und es handelt sich bei dem unverminderten Interesse, das dem weitschichtigen Gebiet der europäischen und der ostasiatischen Keramik überall entgegengebracht wird, in vielen Punkten um sehr wesentliche Dinge — hat Rackham in Anmerkungen, die zum Teil den Umfang kleiner Exkurse haben, in konzentrierter Form zur Sprache gebracht.

Diese „Anmerkungen" zu Hannovers Text stellen eine ganz bedeutende Arbeitsleistung dar: sie berücksichtigen die gesamte keramische Literatur, man möchte sagen bis zum Tage des Erscheinens der englischen Ausgabe, und bringen das Werk in Verbindung mit den Nachträgen zu Hannovers ausführlichen Literaturnachweisen tatsächlich „completly up-to-date". *Max Sauerlandt.*

[1] Den ersten Band hat Rackham selbst übersetzt, bei dem zweiten und dritten Band unterlag die Übersetzung seiner Durchsicht.

R U N D S C H A U

Sammlungen

BERLIN

Die publizistisch trägste der Berliner Galerien, das Kaiser-Friedrich-Museum, hat in einer kleinen Zusammenstellung von oberrheinischen Gemälden und Skulpturen des 15. und 16. Jahrhunderts endlich einmal einen bescheidenen Versuch gemacht, seinen Besitz zu verlebendigen und die Dinge in neue Beziehung zueinander und zum Betrachter zu rücken. Bei der hervorragend ungünstigen Aufstellung speziell der deutschen Plastik in diesem Hause sollte immer wieder wenigstens einzelnen Gruppen Befreiung aus der magazinhaft lichtlosen Enge vergönnt werden. Leider gefällt sich das Kaiser-Friedrich-Museum ganz allgemein in einer Zurückhaltung, die dem Charakter einer öffentlichen Sammlung, zumal in unseren Tagen, geradezu widerspricht. Neuerwerbungen werden stillschweigend eingeordnet, quieta non movere ist oberster Grundsatz, weder den Privatbesitz noch gar andere Museen fordert man auf, zu interimistischen Ausstellungen beizutragen. Das ist auch diesmal nicht geschehen, sondern man hat sich auf zwei kleine Säle beschränkt und damit begnügt, den eigenen Besitz zu versichtbaren. Trotzdem das so Gebotene in keiner Weise dazu ausreicht, einen deutlichen Begriff des spezifisch Oberrheinischen zu schaffen, soll dies erste Anzeichen einer so lange vermißten Aktivität hoffnungsvoll und dankbar begrüßt werden. Denn der erwähnte Mangel begründet sich keineswegs in der bekannten Raumknappheit des Kaiser-Friedrich-Museums, vielmehr in einer kunstkapitalistischen Einstellung, die Erwerben über Wirkenlassen stellt und die Fruchtbarkeit der thesaurierten Werte gefährdet. Nehmen wir denn diesen Versuch als Versprechen. — Im Mittelpunkt der Darbietung steht höchst ansehnlich repräsentiert Konrad Witz; zu dem bekannten Besitz der Galerie, jener stimmungsstarken kleinen Kreuzigung und der einzeln herverschlagenen Tafel des Heilspiegelaltars sind kürzlich zwei weitere Proben getreten, ein farbig sehr kräftiges, urwüchsig-anschauliches Christophorus-Bildchen, jener Kreuzigung verwandt, und eine große goldgrundierte Tafel mit dem thronenden Gottvater, als „Ratschluß der Erlösung" bezeichnet. Die singuläre Zeichnung des Kupferstichkabinett ergänzt die Folge. Die spätere Phase vertritt als Maler Hans Baldung Grien, auf dessen Entwurf auch ein zu Brüssel gewirkter Teppich, darstellend Pauli Bekehrung, nicht unplausibel zurückgeführt ist. (Was aber soll Strigel in diesem Zusammenhang?) Unter den Skulpturen erscheint die Dangolsheimer Madonna und der liebenswürdige Meister des Lautenbacher Altars, ferner Meit und mit der kühl und fein dem Sandstein abgewonnenen „hl. Anna selbdritt" Nic. Gerhart van Leiden. Unter den anonymen Dingen der früheren Phase am eindrucksvollsten zwei Prophetenköpfe, Straßburger Steinarbeiten, und eine Reliefdarstellung der Geburt Christi aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, zärtlich und in blaßlila Verwitterung doppelt schmerzlich und geheimnisvoll erscheinend. —

* * *

Das Ostasiatische Museum beherbergt seit einigen Wochen eine größere Sammlung chinesischer Keramik aus dem Besitze Otto Burchards, über die ein wissenschaftliches Urteil zu wagen mir nicht zusteht. Es sei schon jetzt auf eine eingehende Publikation dieser Serie im nächsten „Jahrbuch der Asiatischen Kunst" verwiesen. *Willi Wolfradt.*

BOLOGNA

Der Direktor der hiesigen Pinakothek, Graf Malaguzzi Valeri, hat ein neues Museum eröffnet, indem er die Bildergalerie der Doria Bargellini mit den städtischen Sammlungen für angewandte Kunst zusammen in acht großartigen Sälen vereinigte. Die Gemälde wurden zeitlich und stilistisch mit den Kunstgegenständen zusammengestellt, so daß das ganze Museum einen harmonischen Eindruck macht.

Es handelt sich fast ausschließlich um Bologneser Kunst des 17. und 18. Jhrh. mit einigen Ausnahmen aus früheren Jahrhunderten, wie die Madonna des 14. Jhrh. von Vitale da Bologna, eine andere von Jacopo Francia, ein bedeutendes Werk von Vivarini aus dem 15., eine Skulptur (Madonna mit Kind) von Jacopo della Quercia und eine Büste Onofris vom Beginn des 16., die beiden letztgenannten Skulpturen von besonderer Schönheit. Die Möbel, Terrakotten, Glas, Keramiken, sowie die Kirchengegenstände, Stoffe und Stickereien sind ebenfalls durchweg Bologneser Arbeiten von erstklassiger Qualität und bieten ein reiches Studien- und Vergleichsmaterial. Ein illustrierter Katalog wird erscheinen. *A. C.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Christian Rohlfs / Hans Poelzig / Maurice Utrillo / Franz Winninger Ernst Oppler / Otto Nebel / Mascha Beyer-Schill.

Nachdem das Kronprinzenpalais bereits den 70. Geburtstag des Jüngsten unter den Alten und Ältesten der Jungen zum Anlaß einer Würdigung genommen hatte, feiert es jetzt den fünfundsiebzigjährigen Christian Rohlfs durch eine Versichtbarung seines Schaffens, die es in seinem gesamten Umfang, in aller technischen Mannigfaltigkeit, durch alle Schichten der Entwicklung hin erweist. Man sieht nicht allein die späten Temperagemälde, sondern auch Ölbilder der Weimarer Jahrzehnte und jener ersten Hagener Zeit, in der van Goghs Einfluß bestimmend ist; zu den Aquarellen treten die (meist übermalten) Holzschnitte; ein Raum bietet Handzeichnungen, ein kleines Kabinett Stickereien; hier wirkt der Blumenmaler geschlossen auf den Betrachter, dort sind biblische Figuren vereint, die 1924 entstandene, rasch zerflatterte Variantenfolge über das Thema Erfurter Dom ist in besonderem Raume wieder zusammengestellt. Man muß die sorgfältige und umfassende Repräsentation gerade in dieser an gültigen Darbietungen nicht sehr reichen Zeit dankbar begrüßen, wennschon zu sagen bleibt, daß sie nicht die denkbar stärkste Wahl getroffen hat und auch bei grundsätzlichem Verzicht auf öffentlichen Besitz den Eindruck der Breite, des Sichwiederholens hätte vermeiden können, ohne etwa die Anzahl der Objekte zu vermindern. Rohlfs verträgt die extensivste Aufzeigung; aber seine Neigung, zu experimentieren, und eine gewisse Generosität des Schaffens, die unmittelbar mit seiner unverblühten Frische und Sinnenfülle zusammenhängt, ergeben eine Ungleichwertigkeit der Produktion, die zu kritischester Auslese nötigt, sollen nicht, wie es hier geschieht, definitive Gestaltungen die in aller verführerischen Beschwingtheit doch nicht ganz stichhaltigen überholen. Davon aber abgesehen wie von der Schwäche der Übergangszeit 1900—1910, bleibt doch abermals Grund über Grund, benommen und durchrauscht sich dem Flüstern, der Lust, dem enthusiasmierenden Rhythmus dieser Kunst hinzugeben, dem quellenden Duft der herrlich aufgebrochenen Blumen, dem Gesang der Türme, der Hieroglyphe biblischer Gestalten. Und wenn immer wieder versucht wird, dem Alterswerk die innere Berechtigung abzusprechen, weil es in den feingrauen frühen Bildern nicht im mindesten vorgedeutet sei, so muß desto nachdrücklicher auf die keineswegs alltägliche Qualität dieser nur dem ersten Blick unscheinbaren Landschaften aus dem Webicht, auf den nahezu abstrakten Charakter etwa jenes „Steinbruchs" von 1889 gewiesen werden. Tatsächlich eint sich das Werk in bruchlosem Zusammenhang wie hinsichtlich des künstlerischen Grades, so rasch Rohlfs immer wieder auf Anregungen reagiert und demgemäß sich gewandelt hat, zunächst mitunter in etwas stilisierender Weise, letztlich jedoch zugunsten einer wahren Stilgewalt, die kaum bahnbrechend und führend, aber ragend und bekräftigend ist, eine leuchtende Erfüllung. —

Das Architekturmuseum der Technischen Hochschule zu Charlottenburg, das bislang ein reichlich verborgenes Dasein gefristet hat, will es unternehmen, in regelmäßigen Ausstellungen von Rissen, Skizzen, Photographien, Modellen usw. Baukünstler der Vergangenheit und Gegenwart zur Darstellung zu bringen. Bedenkt man, wie gering die öffentliche Anteilnahme an der Architektur trotz deren unläuglichem Aufschwung und für alle Gegenwartskunst bestimmend gewordenem Einfluß geblieben ist, wie blaß vollends die Vorstellungen von der künstlerischen Individualität selbst entscheidender Architekten auch bei Denen sind, die das Stilgesamte einigermaßen erkennen, so wird man den Plan nur freudig begrüßen können, in der hoffenden Voraussetzung, daß er nicht durch akademische Einflüsse in seiner Aktivität gelähmt und vom Wesentlichen abgelenkt werde. Der Beginn mit Hans Poelzig war ausgezeichnet und fast selbstverständlich. Denn mag auch sein Bauen nicht eben jene klare Sachlichkeit dokumentieren, die Grundgehalt und Parole der Gegenwartsarchitektur ist, mag es einen großsprecherischen Zug haben und die Gefahr malerischer Extravaganz in sich schließen, — so bezeugt es doch durch ein imposant vielgestaltiges Werk hin allenthalben eine starke und eigenwillige Persönlichkeit, deren schöpferische Inbrunst das Schema verschmäht, deren Phantasie vielleicht zum Tändeln mit der Wucht neigt, jedenfalls aber lebendig geblieben ist Wurf um Wurf. So vieles Kulisse ist in dieser Architektur, — Geist und Leidenschaft wirkt in allem. Poelzigs Art drängt zu Film und Bühne, und es war wertvoll, daß diesbezügliche Skizzen der überhaupt sehr kompletten Darbietung nicht fehlten. —

Das Urteil über Maurice Utrillo, des-

sen seit Jahren von Paris aus begeistert verbreitetem Ruhme nun auf einmal Bilder über Bilder folgen, wie sonst nur Dementis sich zu überstürzen pflegen, sei um der noch angekündigten Hauptvorführung bei Paul Cassirer willen zunächst vertagt. Was bisher bei Flechtheim und in der „Kleinen Galerie" verabreicht worden ist, kann wohl den ersten Blick durch eine unverkennbare Note harter Architekturschilderung, durch gewisse Pikanterien des Trokkenen interessieren, um aber schon dem zweiten darzutun, wie schabloniert alles ist: die Fassadenstreckung, der glatte Himmel, der kahlastige Baum, die Charakteristik des Wandbewurfs und des Ziegeldachs, die Ladenschilder und die wie hineingestempelten Vorstadtstaffagen. Delikateren Stellen stehen unzählige Roheiten der Malerei entgegen; die Perspektive, auf die hier alles ankommt, ist meist schief. Mag der Reiz der in der „Kleinen Galerie" gezeigten Proben aus der sogenannten weißen Epoche eigentümlicher sein, im Grunde ändert das nichts. Eine reaktionäre Kunst, billige Fabrikate, flüchtig bestechend durch einen gewissen kräftigen Ausdruck des blechernen Daseins, des Einerlei. Aber wir werden ja Utrillo noch besser sehen. —

Die bei Carl Nicolai gezeigten Landschaften von Franz Winninger mögen höchstens in tonigeren kleinen Stücken für angängig zu erachten sein. Sonst wollen die schallenden Pinselstriche nicht zusammenwachsen, nirgends will die erstrebte Tiefe sich auftun und kein lebender Raum luftet um die Formen und Gewächse, die sich beziehungslos drängen. —

Ernst Oppler ist Spezialist des Balletts. Die Pawlowna und die Karsawina, Fokin und Nijinski, die Russen und die Schweden hat sein Stift festgehalten, am reizvollsten und treffendsten in raschen Notizen oder Pastellskizzen. Da geben ein paar Kreideschatten oft den ganzen Zauber des Gazeröckchens, ist mit einigen flüchtigen Linien die charakteristische Bewegung erhascht. Selbst die sentimentale Pose des „sterbenden Schwans" gelingt recht apart. Radiert wird dergleichen schon ziemlich fatal, es fehlt die vibrierende Gelöstheit, der Tanz der Nadel selbst. Im Ölbild vollends ist Oppler schwerfällig und ohne alles je ne sais quoi. Seine Sylphiden stehen gipsen im grünen Lichteffekt herum, die Luft knistert nicht, die Farbe schwebt nicht. Oppler ist ohne Spiritualität des Malwerks. Man sieht das bei Gurlitt sehr deutlich. —

Auf der Februarausstellung des „Sturm" möchte uns zunächst Kurt Schwitters mit planlos-planimetrischen Bildern, schmuddelig gemalten Kompositionen in Weiß und Schwarz und Lichtgrau, über die wohl auch mal eine Holzleiste quergenagelt ist, in den Merz schicken. Interessanter ist der Kandinskyschüler Otto Nebel mit präzis und fein kaleidoskopierten Formenspielen, deren thematische Vorstellungen („Hart auf Hart", „Schatten-Fasching") jedoch nicht so zwingend herausgestaltet sind, daß die Titel wirklich unvertauschbar wären. Unsägliche Mühe schwendet Nebel an Versuche, ein Gedicht als Schriftbild, Klangbild, Rhythmenbild und synthetisch dann als Urbild auszudrücken. Seine Methode ist nicht künstlerisch, sondern mechanisch. Er übersetzt wie der Hersteller einer Geheimschrift. Seine „Fuge Unfeig" ist einfach Unfug. —

Neben etwas schönfärberischen Landschaften von Max Kaus, sehr melodischen und zarten von Erich Heckel, ausgezeichneten Arbeiten ferner von Schmidt-Rottluff (darunter ein wirkungssicheres Mosaik und etliche negroide Holzfiguren) zeigte die Galerie Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein mehrere Legendendarstellungen von Mascha Beyer-Schill, Tapisserien aus vielen seidigen und samtigen Stoffschnipseln, Pailletten, Tüll und zahllosen feinen Stichen, durch phantasievolle Einfachheit des Erzählens und der Anordnung, durch filigrane Anmut des Details und launiges Materialgefühl über die Zone des Kunstgewerblichen erhoben. Es ist den Restchen aller Schimmer, aller farbige Glanz entlockt, ihre Zufallsmuster sind erfinderisch zur Charakteristik der Szene, der Figuren genützt, und so ist insgesamt eine brokatene Kostbarkeit bewirkt, die dem Märchen der Darstellung zugute kommt. Da gibt es die Predigt des Jonas, Jáakobs Traum, Kolumbus und in zwölf kleinen Quadraten die Nachdichtung eines Versmärchens von Alexander Puschkin. Auch in der Formensprache verleugnet sich das Russische nicht. *Willi Wolfradt.*

Die Kunsthandlung Hugo Perls stellt vom 21. Februar bis 21. März hundert Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen französischer Meister des 19. Jahrhunderts aus und gibt eine Übersicht von Delacroix bis Picasso. Der Katalog der Ausstellung ist von Dr. Julius Elias eingeleitet.

CHEMNITZ

Die Kunsthandlung Gerstenberger eröffnete eine Ausstellung von annähernd 50 Gemälden Ferdinand Hodlers. Alle Stufen in der Entwicklung Hodlers sind zu erkennen. Zwei Gemälde aus der frühesten Zeit zeigen den Beginn der Loslösung von einem Realismus Leiblscher Färbung. Aus den

achtziger Jahren Proben des noch mäßig betonten dekorativen Stils. Eine Landschaft aus dem Jahre 1892, die an Corot erinnert, eine Seltsamkeit bei diesem Maler, dem nichts so mangelte als der Instinkt für Malerei. Die Gemälde der späteren Jahre enthalten immer stärker betont den mächtig überspannten Formalismus Hodlers, den er als Stil anerkannt sehen wollte. Sein Irrtum war, daß er glaubte, durch persönlichen Entschluß der Zeit einen Stil geben zu können. Über der ungeheuren Anstrengung ging die Malerei zugrunde. Vor allem die Gemälde aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens sind Beispiele für das vergebliche Bemühen um einen großen, sakralen Freskostil. Die Ausstellung bietet noch einmal Gelegenheit, Hodlers Werk im Zusammenhang abzuschätzen.

Die Kunsthütte mußte sich dieses Mal mit dem graphischen Werk von Friedrich Heubner begnügen, das allerdings nicht nur oberflächlich gefangen nimmt. Heubner hat die Leichtigkeit und Beschwingtheit des Strichs, die eine lebhafte Phantasie zu entfesseln vermag. Seine Phantasie bleibt nirgends hinter der Absicht zurück. Er ist in vollkommenem Maße Illustrator, einige Folgen von Radierungen halten sich schadlos neben denen Slevogts. *M. R. M.*

DÜSSELDORF

Zum ersten Male tritt die von Regierungsrat Niehaus, Dr. Cohen und Dr. Kaesbach gegründete „Vereinigung für junge Kunst“ mit einer Ausstellung vor die Öffentlichkeit. Christian Rohlfs, August Macke und Franz Marc stellen die Höhenlinie dar, nach der man junge Kunst zu werten beabsichtigt. Nicht die vom Kunsthandel mehr und mehr geförderten Arrivierten, sondern die Jüngeren, die noch nicht fertig sind und zumeist mehr Hoffnung als volle Leistung aufzuweisen haben, gedenkt man vor die Öffentlichkeit zu bringen. Das setzt Sicherheit des Urteils und künstlerischen Spürsinn voraus; und beides steht den Veranstaltern der Ausstellung voll zu Gebote.

Daß man in Düsseldorf das Schaffen eines Otto Dix zum Mittelpunkt einer Ausstellung junger Künstler macht, ist selbstverständlich. Außerordentlicher Könner, stellt Dix doch immer seine technische Vollendung und sein ungewöhnliches koloristisches Empfinden in den Dienst persönlichen schmerzvollen Erlebens. Es gehört in jede Ausstellung seines Werkes eines seiner letzten Bildnisse, in denen grausam durchdringende Augen, hartes Kinn und ein gepreßter Mund Letztes über diese ungewöhnliche Persönlichkeit aussagen. Der Dresdener Bernhard Kretzschmar, von Dix und Kokoschka sichtlich beeinflußt, findet gelegentlich feine farbige Zusammenstellungen als Ausdruck eines musikalisch beschwingten malerischen Gefühles. Vor allem aber beherrscht er seine künstlerischen Mittel; und dieses Kriterium, nicht das Sujet des Bildes, entscheidet über die künstlerische Leistung und gab den Maßstab für diese Ausstellung ab. Sehr nahe an Kokoschka lehnt sich Fritz Karl Gotsch-Dresden an; sein eigener Ausdruck tritt am stärksten in der Graphik zutage. Koloristisch und künstlerisch gleichbedeutend sind die Arbeiten Joh. Dreischs aus Weimar; Max Kaus-Berlin scheint auf dem Wege zu einem farbkräftigen, großzügigen Monumentalstil zu sein, und Walter Jakob-Dresden besitzt ein noch ungebändigtes künstlerisches Temperament, das zwar von Ungeheuerlichkeiten strotzt, aber zugleich starke Versprechungen enthält.

In einer Zeit, da bis auf wenige Ausnahmen in der Plastik eine allgemeine Unsicherheit um sich gegriffen hat, stellt man mit Befriedigung fest, daß die Plastiken der Düsseldorfer Bildhauer Sommer und Brekers ein ursprüngliches Gefühl für Körperlichkeit und große, geschlossene Linienführung besitzen. *H. W. Keim.*

HANNOVER

Es ist der Kestner-Gesellschaft gelungen, in ihrer Februarausstellung eine nicht sehr umfangreiche, aber um so interessantere Schau älterer französischer Kunst zeigen zu können: Rodin, Renoir und Toulouse-Lautrec. Rodins „Akt vor gelbem Grunde“ gehört zu dem Schönsten, was der Meister in seiner skizzenhaft genialen Art an Aquarellen geschaffen hat. Sehr schön der Bronzekopf der „femme accroupie“. Von Renoir kleinere Ölbilder, hauptsächlich Rosenstilleben und ein wundervoll weiches Mädchenporträt. Toulouse-Lautrecs „kartenspielende Mädchen“ und „Madame Caron als Margarethe in Faust“ voll beißender Satire. Dazu ein rauschendes Ballettbild.

Eine Überraschung sind die Bilder aus dem Nachlaß August Mackes. Sie überraschen fast mehr noch durch die Kraft und Intensität der Künstlerpersönlichkeit, als durch die frühen Entstehungsdaten. Ein Herrenporträt von 1911 ist für diese Zeit ganz außerordentlich und seine landschaftlichen Arbeiten — zu nennen ist besonders das Mädchen unter Bäumen, farbig von äußerster Delikatesse — zeigen, daß in ihm tiefstes Erleben schwang.

Carry van Biema kann sich dem Reiz und der Gefahr, alles zu können, offenbar nicht entziehen. Einen stärkeren Eindruck hinterläßt nur das Porträt Schaeffer.

Ferd. Stuttmann.

LONDON

Mißmut und Ärger über die beschränkte Intolleranz der „Royal Academy" hatte 1886 eine umfangreiche Schar von jungen, englischen Künstlern bewogen, sich zusammenzutun und einen Klub, den „New Art Club", zu gründen, für die Aufnahme einer Kunst, die damals als die „neue" verhöhnt und gepriesen wurde. Von den ursprünglichen Gründern gehören heute der Vereinigung nur noch ganz wenige an. Viele sind tot und vergessen. Andere haben sich später der einst so verhaßten „Royal Academy" zugewandt und wieder andere, die fanden, daß der Klub das Adjektiv „neu" nicht länger verdiene, traten progressiveren Vereinigungen bei. Der „New English Art Club" ist nun kürzlich in sein neues Heim am Trafalgar Square umgesiedelt und hat zur Feier des Ereignisses statt der üblichen „Winter Exhibition" eine retrospektive Ausstellung veranstaltet, in der man vierzig Jahre englischer Malerei studieren kann. Freilich nur unvollständig, denn die Ausstellungsleitung hat den mit der Gründung des Klubs verknüpften Malern so viel Raum eingeräumt, daß für die jüngere Generation keine Wände mehr vorhanden waren.

Wer die Räume des neuen Hauses durchschreitet, an den 329 Leinwänden vorbei, der kann nur schwer begreifen, warum ihre Maler einst die Akademie verfolgten oder von der Akademie verfolgt werden konnten. Sie, die einst der „Royal Academy" den Handschuh ins Gesicht schleuderten, sind inzwischen selber akademisch geworden. Das Gros der Aussteller huldigt einem bescheidenen, etwas verzagten Impressionismus. Hierher gehören Wilson Steer, der Maler von großen, panoramaartigen Landschaften mit niedern Horizonten und riesigen Himmeln, Henry Tonks, dessen Spezialität das englische Interieur ist, Sargent, Chowne, Augustus John, Orpen, Holmes, Lamb usw. Andere Maler, wie zum Beispiel Stanley Spencer, haben sich ganz vom Impressionismus abgewandt und wandeln Bahnen, die einst von Burne-Jones und Rossetti beschritten wurden, und wieder andere malen mit einer peinlichen Sachlichkeit, die von den holländischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts inspiriert zu sein scheint. *Bo.*

MÜNCHEN

Die Galerie Caspari zeigte 30 Malereien der Frau Caspar-Filser, die sich in München ziemlicher Beliebtheit erfreut und über gute Schaffenskraft verfügt, sowie über ein strömendes kreisendes Blühen der Malerei, die manchmal wie eine ins Bauernfest-Stämmige, ins Deutsche umgesetzte Kunst des Typus Renoir erschien. In ihrer Entwicklung hat die Malerin sich vom Fließenden zur gestauten und gesammelten Masse bewegt, dem Zug der Zeit folgend. Die einander oft verwandten Arbeiten der beiden Caspars bewegen sich immer auf einer gleichmäßigen Linie, die sich weder ins Ekstatische schwingt noch jene bannende Strenge kennt, welche die nächste Zukunft für sich haben wird. Natürlich liegen auch auf dieser mittleren Linie bedeutende Möglichkeiten. Doch muß man bei aller Anerkennung bedauern, daß die Caspar-Filser mit einer technischen und geistigen Fertigkeit gestaltet, die kaum noch einer Weiterentwicklung fähig zu sein scheint und, hinter allem Strömen und Massebilden in beinah selbstzufriedener Behäbigkeit verharrt, etwas Feigiges behält, dem es an inneren Gegengewichten, an inneren Spannungen zu fehlen scheint. Welche Möglichkeiten hat die europäische Malerei der letzten 30 Jahre aufgetan! In diese — oft tiefsinnigen — Abgründe, wenn man sie schon so nennen will, lange hineinzuschauen, fördert gerade einen gesunden Geist, mehr als das Verweilen in sich selber, im Gesundsein, das man ja sowieso behält. Welche Vertiefung haben so stille Gemüter wie Hans Thoma in sich getragen! Man vergleiche etwa den Fensterausblick („Schwäbische Landschaft mit Ipf") der Malerin mit dem Fensterblick Thomas von der großen Staatsausstellung, um zu fühlen, was an Geist und zugleich an Materialhaftigkeit noch gesteigert werden könnte!

* * *

Galerie Zickel zeigte die Malereien einer anderen Frau: Gedächtnisausstellung Dora Hitz. Hier handelt es sich um ein sechzigjähriges Leben und um eine frühere Generation, die von der Münchener dunkeltonigen Malerei ausgeht, über Pariser Einfluß zu hellerer, leichterer Impression gelangt, um schließlich ebenfalls bei robusterer Massenbildung anzukommen. Ich übersehe das Gesamtschaffen der Hitz nicht im Einzelnen. Nach dieser Ausstellung, die einige fesselnde Bilder enthält, überragt aber doch der Eindruck des sprunghaften, allzu leicht beeindruckbaren Geistes, der bald hierhin, bald dorthin schnellt. Behin-

dert den Genuß des Gesamtwerkes bei der Caspar eine gewisse Monotonie, so hier — oft bis zur Haltlosigkeit — das Gegenteil.

Über K. Westermayers und Adolf Jutzs Zeichnungen vgl. die „Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler“.

* * *

In den überhäuften Malereien von Georg Jung, die Goltz ausstellt, sehe ich nur genialisch übersteigerte Geste. Wir dürfen über diesen erst 1899 geborenen Maler kein endgültiges Urteil prägen, müssen vorläufig aber sagen, daß beinah noch in allen Arbeiten künstlich überreizter Kurvenzwang mit Krampf der Binnenform und süßem Schwulst der Farbe stecken, wenn das alles in dem frühen „Abendmahl“ auch am stärksten hervorbricht. Man hat meist noch den Eindruck der nervös erregten Schwäche. Der Maler wird an Gemessenheit und Kraft gewinnen müssen, wenn jenseits dieser meist schon veralteten Exaltationen die Bahn frei werden soll. Dann werden nach langer Zeit vielleicht innige und stille Gebilde hervortreten: Jungs Talent ist in seinem Urgrund nämlich eher zartgliedrig, weiblich, schwanenhaft. *R.*

PRAG

Die Problematik der Tschechen, Grenzvolk zwischen Ost und West zu sein, zeigt sich recht deutlich auch in der Kunstpolitik. Auch hier wie im Gesamtleben hindert ein sprunghaftes Hin und Her der Entscheidungen eine harmonische Synthese. Der starken Beeinflussung durch den Westen begegnen immer wieder Versuche, das slavische Element stärker zu betonen. Dies bekundete sich neuerdings in einer Anzahl von Versuchen, die moderne Kunst der slavischen Brudervölker hier bekannt zu machen. Soweit darin die sehr richtige Erkenntnis zum Ausdruck kommt, daß gerade die Tschechen als die Westslaven berufen sind, die Kräfte des Slaventums dem europäischen Westen zuzuführen, ist diese Orientierung nur zu begrüßen. Nur müßten die Griffe glücklicher werden.

Künstlervereinigung „Manes“ führte zwei Jugoslawen vor, in ihrem Land als die führenden Modernen anerkannt. Dobrovitsch und Popovitsch. Man kennt sie von München her, wo sie sich lang beeinflussen ließen. Das Pathos der Serben, soweit es sich nicht in spontaner, oft heldischer Tat auslöst, treibt zur romantischen Geste. So treiben bei Popovitsch Beziehungen zu Delacroix, aber sie fallen nur auf, um die Herkünfte deutlicher zu sondern. Bei Delacroix das Pathos der Sinne. Bei Popovitsch der sinnlichen Tat entbehrendes Pathos des Begriffs. Expressionistische Haltung — auch von der Seite des Pathos her — vermag nicht zu füllen. Bei Dobrovitsch ein lyrischer Zug mit leichter Tendenz zur Dekadence. Man spürt das ethische Bemühen, dem wesensgeborenen Pathos mildere Töne einzufügen. Damit erlischt aber auch die spontane Kraft. Bei beiden stößt ein ehrliches Wollen auf wesensmäßige Hemmungen.

Viel roher der Pole Vladimir Hofmann, den „Topič“ vorführt. Ein kräftiger Salon, als Kompensation eine volkstümlich klischierte Bauern- und Milieumalerei. Einen „polnischen Fra Angelico“ wie er dort genannt wird, möchten wir uns doch anders vorstellen.

Sympathisch zwei Russen im Kunstverein, Maria Lagorio und Nikolai Iscelenoff. Bei beiden das Bemühen, auf der alten Ikonentradition moderne künstlerische Werte aufzubauen, was hauptsächlich in der Miniaturmalerei auf Wachs, einer reifen, die Farben sehr verlebendigenden Technik, gelingt. Darüber in den großen Bildern, bei der Lagorio ein fein empfundenes Leben der still abgestimmten Flächen, bei Iscelenoff eine kühn gemeisterte, fast ornamentale Bewegung, in die der Gegenstand hineinkomponiert ist.

Als krasser Gegensatz aus dem Westen Max Oppenheimer (Mopp) im Kunstverein. Eine geistreiche Kunst der Pointen und Nuancen, die alle moderne Problematik, die bei andern in der Abstraktion ausgetragen werden mußte, innerhalb eines klug gewählten gegenständlichen Gefüges zu Entscheidungen führt. Dem inneren (musikalischen) Rhythmus dieser Malerei entspricht die klug gewählte Motivik (der Musikinstrumente), aus deren Lagerung, wie auch aus der nervigen Begegnung zweier Hände z. B., oft erstaunliche Raumerlebnisse aufbrechen. Daß diese Kunst nur innerhalb der klug erkannten Beschränkung sich hält, beweist das große Fresko-„Konzert“, auf dem erdachte Komposition, den Kollektivgeist unseres Lebens allzu begrifflich formulierend, in Schemen erlischt. *Schürer.*

Von Künstlern und Gelehrten

Anfang Februar verstarb in Florenz im Alter von 70 Jahren der bekannte langjährige Oberbibliothekar der Laurenciana, Guido Biagi, der ein ausgezeichneter Forscher und ein stets hilfsbereiter Berater gewesen ist. — Heribert Reiners, a.o. Professor der Kunstgeschichte in Bonn, von dem kürz-

lich ein grundlegendes Werk über die Kölner Malerschule erschienen ist, wurde als ordentlicher Professor auf den durch Leitschuhs Tod freigewordenen Lehrstuhl für Kunstgeschichte an die Universität Freiburg in der Schweiz berufen. — Am 6. Februar ist der Schweizer Maler und Radierer Emil Anner, vierundfünfzig Jahre alt, gestorben, der zuletzt als Zeichenlehrer an der Bezirksschule in Brugg tätig war. Anner gehörte zu jenen Stillen in der Kunst, die lauter Reklame abhold, stark an die Altdeutschen etwa im Sinne eines Altdorfer erinnern. In ihm war der Dichter mit dem Musiker vereint. Von seinen 290 Blättern (neben 100 Aquarellen und Temperabildern) die übrigens auch in Deutschland geschätzt sind, sind rund 70 Exlibris. — Der Direktor des Kunstgewerbemuseums in Kopenhagen, Walter Slomann, ist in Anerkennung seiner Verdienste um das deutsche Bibliothekswesen zum Ehrenbürger der Münchener Universität ernannt worden. — Dem achtzigjährigen bekannten Städtebauer Geheimrat Joseph Stübben verlieh die philosophische Fakultät der Universität München die Würde eines Doktor h. c.

Verschiedenes

AUSGRABUNGEN IN NORDAFRIKA

Vom Gouverneur der tripolitanischen Kolonie, Grafen Volpi, angeordnet, werden an der Lybischen Küste unter der Anleitung und Aufsicht des römischen Archäologen Dr. Renato Bartoccini Ausgrabungen im großen Stil gemacht.

Die römische Kaiserstadt Leptis Magna, Geburtsort des Kaisers Septimus Severus, die durch Erdbeben und Kriegsfolgen zerstört und von Dünensand bis auf einige Ruinenreste vollständig überdeckt war, wird seit 1920 systematisch ausgegraben und wiederhergestellt.

Von den Hauptgebäuden sind die großartig angelegten Termen schon vollkommen ans Tageslicht gebracht; ein großer mit Marmor ausgelegter Fischteich zwischen korinthischen Bogengängen, kleinere reich ausgeführte Räume, Säulengänge, Skulpturen und dekorierte architektonische Fragmente, das vollständig erhaltene Tepidarium mit den unbeschädigten Luftheizungsanlagen sind nach Möglichkeit restauriert und aufgestellt worden. Diejenigen Kunstfragmente, deren Ursprung nicht identifiziert werden konnte, sind in einem als kleines Museum eingerichteten Raume der Termen untergebracht. Unter den Statuen befindet sich eine Venus im Stile der Medizäischen und ein fast vollständig erhaltener Apoll.

Der Kaiserpalast ist nur im Großen, nicht noch in seinen Einzelteilen restauriert worden, vorher mußte die Basilika aufgerichtet werden.

Am Fuße eines Triumphbogens sind wertvolle und interessante Reliefs mit Kriegsszenen und Kriegerfiguren aufgefunden worden, und unter den gut erhaltenen Figuren kann man genau den Kaiser Septimus Severus und seine Familie erkennen.

Die ganze Landeszone bei Homs ist nach einer gesetzlichen Verordnung archäologisches Gebiet (zona archaeologica) benannt worden und wird, nach beendeter Arbeit, ein bedeutender Anziehungspunkt für Touristen, Gelehrte und Kunstfreunde bilden, denen neue Studienquellen sowohl für die Geschichte Roms wie für die Kunstgeschichte jener Zeit erschlossen werden. *A. C.*

ASSISI

Es ist geplant, der großen in der Unterstadt Assisi gelegenen Basilika S. Maria degli Angeli eine neue Fassade vorzulegen. Das Projekt, das nunmehr zur Ausführung bestimmt ist und die alte Fassade von Poletti ersetzen soll, stammt von dem römischen Architekten Cesare Bazzani. Die Grundsteinlegung wird am 25. März dieses Jahres stattfinden, die Einweihung ist für Frühjahr 1927 in Aussicht genommen, als Abschluß der Feierlichkeiten zum zwölfhundertjährigen Todestage des Heiligen. Das Werk Bazzanis ist in Barockformen gehalten. *L. S.*

DER KUNSTMARKT

Bevorstehende Versteigerungen

HANNOVER

Am 16., 17. und 18. März findet bei H. v. d. Porten & Sohn eine größere Kunstversteigerung statt. U. a. kommt eine geschlossene Sammlung von holländischen Bildern aus gräflichem Besitz unter den Hammer. Aus dem 16. Jahrhundert stammen zwei Altarflügel mit Stifterfiguren und ihren Schutzpatronen, der Richtung Herri met de Bles nahestehend. (Siehe erste Umschlagseite Cicerone, Heft 3.) Das 17. Jahrhundert ist durch eine ganze Reihe von bedeutenden Künstlern vertreten. Diesen schließen sich einige sehr gute Arbeiten italienischer und spanischer Meister an. Der zweite Tag ist der Graphik gewidmet. Vertreten sind japanische Farbholzschnitte, ferner Handzeichnungen von Künstlern des 19. Jahrhunderts.

Den Schluß bildet das Kunstgewerbe mit gutem alten Porzellan und einigen hervorragenden Gläsern. Der Katalog ist erschienen.

KÖLN

Bei Math. Lempertz wird am 10. März die Gemäldesammlung eines rheinischen Fabrikanten versteigert, die aus hervorragenden deutschen Bildern des 19. Jahrhunderts besteht. Düsseldorfer und Münchener Maler sind zum Teil mit Hauptwerken vertreten. Von Andreas Achenbach sieht man das berühmte 1861 entstandene Bild „Brandung an der Brücke in Ostende" mit dem Selbstbildnis des Malers im Vordergrunde, ferner einen figurenreichen Levantehafen, den er auf seiner italienischen Reise gemalt hat und der stark an die Werke seines Bruders Oswald anklingt. Von diesem letzteren verzeichnet der Katalog ein großes sonniges Bild, betitelt „An der Pyramide des Cestius". Wir nennen des ferneren: Ein Hauptwerk des geschätzten Düsseldorfer Jagdmalers C. F. Deiker „Fuchs im Bau" nebst zwei kleineren Hirschbildern des gleichen Meisters, einen Strand von Scheveningen von Gregor von Bochmann, zwei typische Frauenköpfe von Gabriel von Max, ein reizendes Katzenbild von Julius Adam, ein großes und zwei kleine Hühnerbilder von Carl Jutz senior, ein Winterbild von Andreas Schelfhout, Pferdemarkt von Wouter Verschuur, von Hans von Bartels „Holländische Fischer", einen niederrheinischen Winter von Max Clarenbach. Dazu kommen Werke von: Ludwig Munthe, Felix Schlesinger, Carl Seiler, Emilie Preyer, Albert Flamm, Friedrich von Schennis, Corn. van Leemputten, E. von Gebhardt, J. E. Gaißer, A. v. Keller u. a. Einige Bilder älterer Meister machen den Beschluß: Eine große signierte Landschaft von Jan van Huysum, ein Stilleben von Claesz Heda, musizierende Amoretten von Guido Canlassi usw.

PARIS

Am 2. März findet im Hotel Drouot die Versteigerung moderner Bilder, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen aus der Sammlung des bekannten Kunstkritikers und Dramatikers Francis Carco statt. Diese Vente verspricht etwas Leben auf dem Pariser Kunstmarkt zu wecken, da es sich zum Teil um sehr schöne Bilder der französischen Moderne handelt, über die ein illustrierter Katalog nähere Auskunft gibt, der durch den Experten Hessel, 26 rue La Boetie, zu beziehen ist. *G.*

VORTRÄGE DES CICERONE

Redaktion und Verlag des Cicerone wollen den Versuch machen, dadurch in noch weitere Kreise als bisher zu dringen, daß sie nicht nur, wie bisher, das gedruckte Wort und Bild in den Dienst der Sache stellen, sondern auch mit dem gesprochenen Wort und dem Lichtbild zu wirken versuchen. Dieser Versuch soll erstmalig in Dresden unternommen werden, und zwar in Gemeinschaft mit dem Verein Dresdner Buchhändler. Als Vortragender wurde Prof. Dr. Ernst Grosse, Freiburg i. B. gewonnen, und zwar wird er einen Zyklus von 5 Vorträgen über das Thema Kunst und Leben in Japan abhalten. Im Einzelnen verteilen sich die Vorträge wie folgt:

10. März: Einführung in Kunst und Leben Japans.
12. „ Japanische Plastik.
14. „ Japanische Malerei.
17. „ Japanische Lackarbeiten.
19. „ Japanische Keramik.

Die Vorträge finden im Hörsaal des Physikalischen Instituts der Technischen Hochschule, Bismarckplatz 18, statt.

Neuentdeckte Meister der Basler Kunstsammlung

Von WILLY RAEBER / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

AUSSER wenigen Neuerwerbungen — unter ihnen das „Selbstbildnis mit dem hohen Hut" von Hans von Marées (1837—1887) und eine bisher unbekannte, interessante „Gefangennahme Christi" vom jüngeren Hans Leu (1485 bis 1531) an erster Stelle zu nennen — hat die Basler öffentliche Kunstsammlung im eben vergangenen Jahre durch die gelungene Restauration verschiedener Kunstwerke, die durch den derzeitigen Konservator Professor H. A. Schmid dem Depotdunkel entrissen worden sind, eine ebenso wertvolle, als glückliche Bereicherung erfahren. Die Freude an dem neuen Zuwachs darf um so reiner sein, als zu seiner Wiedergeburt keine allzu großen Ansprüche an die Geheimwissenschaft des Restaurators notwendig waren, die Tätigkeit dieses letzteren vielmehr auf das Entfernen von Schmutz und Übermalungen bzw. Ergänzungen beschränkt werden konnte. Ausgefallene Farbstellen der Gemälde sind mit neutraler Farbe ausgetupft, so daß sie dem Auge leicht sichtbar sind, und die Bilder schließlich mit ganz klarem Firnis überzogen worden.

Im Jahre 1910 erwarb die Eidg. Gottfried-Keller-Stiftung aus altbaslerischem Privatbesitze das „Bildnis des Ritters Adelberg von Berenfels" und deponierte es noch im selben Jahre in der Basler Kunstsammlung. Das Gemälde findet sich im Katalog von 1910 unter Nr. 855 als „Basler Schule von 1526" verzeichnet. (Lindenholz, Höhe 61 cm, Breite 48,4 cm.) — Offenbar seines schlechten Erhaltungszustandes wegen ging das Bildnis bisher unter diesem Namen. Die Zuschreibungen von Térey und Curjel, die es beide für Baldung reklamierten, blieben ohne Folgen für das Bild, dem man höchstens im Zusammenhang mit der Porträtkunst der Holbein eine gewisse Bedeutung zuerkannte. Eines Tages wurde es sogar magaziniert, bis es dann Schmid wieder an das Sammlungslicht förderte. Die Reinigung des Porträts ergab nun das immerhin überraschende Resultat, daß unter einer vierfachen Übermalungsschicht aus verschiedenen Zeiten die originale Malschicht bis auf wenige Rißstellen über dem linken Auge und im Bart des Dargestellten vollkommen intakt zutage trat und sich das Gemälde als eines der schönsten, besterhaltenen Bildnisse Hans Baldung Griens (1475/80 bis 1545) entpuppte.

Vor einem klaren, grünlichblauen Hintergrunde entfaltet sich breit der in Dreiviertelansicht gegebene gedrungene Oberkörper des Dargestellten, dessen gewaltiger, von einem breiten Vollbart umrahmter Kopf mit den derben Gesichtszügen auf einem massigen Halse ruht. Die Farbe des insbesondere um Mund- und Augenpartien wundervoll mit Lasuren modellierten Gesichtes und der rechten Hand ist ein rötliches, fleischiges Rosa; der Bart ist graumeliert. Die mit Goldfäden gestickte Mütze ist tiefschwarz, desgleichen der Pelz und die damastene Schaube. Der Mantel ist intensiv olivgrün, das geschlitzte Übergewand weiß. Eine goldene Kette, mit einem edelsteingeschmückten Kreuze als Anhänger, legt sich um den Hals und wirft auf der Brust einen Schlagschatten auf das weiße Gewand. Unnötig auf die ungemeine malerische Qualität des Ganzen hinzuweisen. — Das Porträt ist rechts oben 1526 datiert und HB monogrammiert — es ist also im gleichen Jahre gemalt worden wie das kraftvolle Männerbildnis im Germanischen Museum in Nürnberg, das denselben Bildaufbau nur von der Gegenseite zeigt und mit dem es auch farbig sehr verwandt ist. Ist das Gemälde von dieser Seite einwandfrei als Baldung gesichert, so ist anderseits auch die Persönlichkeit des Dargestellten, der der alten Baslerfamilie der Berenfels angehörte, durchaus historisch. Durch das

Symbol der Basler Rittergesellschaft zum Fisch und Falken links oben ist er als Ritterbürtiger gekennzeichnet und eine, wohl unmittelbar nach seinem Tode aufgemalte Inschrift rechts unterhalb der Signatur gibt den Namen und besagt, daß der in seinem fünfundfünfzigsten Altersjahre konterfeite Mann 1541 in seinem siebzigsten Altersjahre starb. —

Das Berenfelsporträt zeigt heute die unverminderte Leuchtkraft der Farben — wohl wie damals, als es die Werkstatt Baldungs verließ — und nimmt sich neben den vielen trefflichen Arbeiten, die Basel von dem großen Dürerschüler besitzt, prachtvoll aus; es darf aber wohl mit Fug behauptet werden, daß nicht nur Basel, sondern die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts überhaupt durch dieses kraftvoll markige Bildnis eine wesentliche Bereicherung erfahren hat.

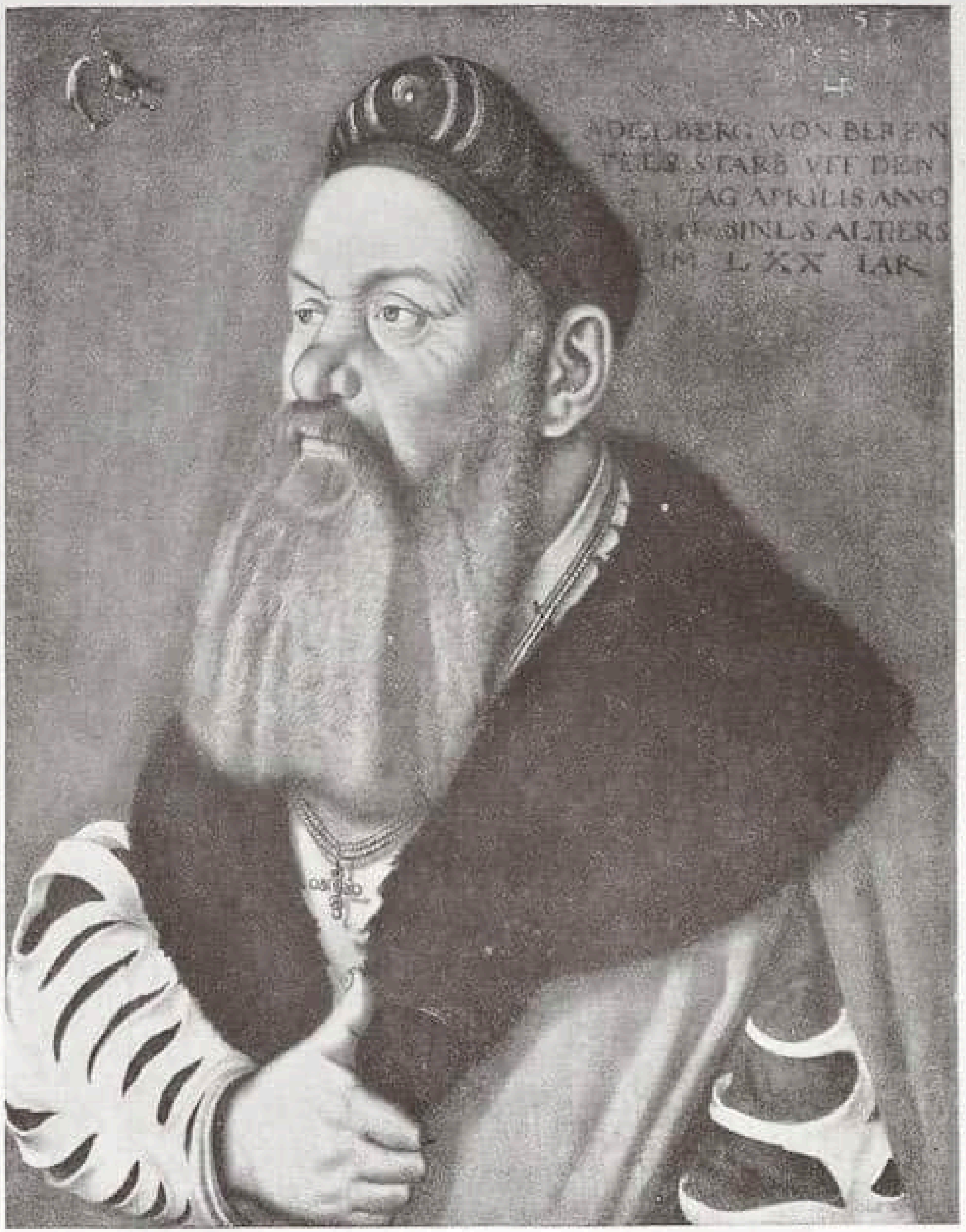
Gleichzeitig mit dem Bildnis von Hans Baldung Grien ist ein weiteres Porträt aus einer Schmutz- und Firniskruste, die es bedeckte, zu neuem, farbigem Leben erstanden: Das „Bildnis eines Herrn in schwarzer Kleidung", das bisher als Werk eines unbekannten Schweizer Meisters von 1528 galt (Kat. 1910, Nr. 557, Lindenholz, Höhe 57 cm, Breite 43 cm), und das heute, nach dem übereinstimmenden Urteil verschiedener Kenner, wenn nicht geradezu als Arbeit des Meisters des Todes Mariae, Joos van Cleve, so doch als Werk aus seinem engeren Schulkreise gelten darf. Der ganze Charakter des unsignierten, am linken oberen Bildrande 1528 datierten Gemäldes spricht sehr für diesen Meister; einzig die Tatsache, daß das Gemälde auf Lindenholz gemalt ist, gibt zu Bedenken Anlaß.

Auf jeden Fall aber handelt es sich auch in diesem Bildnisse um eine Meisterleistung, die erst durch die neueste Reinigung ins rechte Licht gesetzt worden ist; war doch auch dieses Gemälde lange Zeit magaziniert und unbeachtet. — Wenn auch als Porträt weniger bedeutend als das Baldungsche, gibt es einen seelisch feiner differenzierten Menschen außerordentlich gut charakterisiert wieder. Die Kunstmittel sind ganz andere als bei Baldung. Die Modellierung ist weicher, zarter mit ungemein feinen Übergängen von Licht und Schatten, die immer wieder Erinnerungen an das „Sfumato" Lionardos wecken. Auch im Farbigen herrscht eine gedämpftere Note; das lebendig durchmodellierte Schwarz von Mantel, Rock und Barett, das blendende Weiß von Hose und Hemd und das helle Rosa von Gesicht und Händen stehen in feinem Kontrast zu dem olivgrünen Hintergrunde, der nur durch einen durchsichtigen Schlagschatten eine farbige Abwechslung erhält. Ein Hinweis auf den zeichnerisch entzückend durchziselierten Hemdenkragen oder auf die Art, wie etwa die ringgeschmückte Linke und der silberne Zierat an Schwertgriff und Gürtelband gegeben ist, mag für die Qualität des Ganzen zeugen.

Nicht minder glückliche Resultate zeitigte eine erfolgreich durchgeführte „Entrestaurierung" zweier antiker Marmorköpfe, die der Basler Sammlung Ende der 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts geschenkt wurden, indes bisher in ihrem ergänzten Zustande weder der Kunstsammlung noch der Wissenschaft reine Freude zu bereiten vermochten. — Im Jahre 1866 hatte der Bildhauer Steinhäuser zusammen mit einer Marmorkopie des Lysippschen Herakles zwei antike Kopien des Kopfes des Discobol von Myron und des Apollon von Belvedere in Rom entdeckt und erworben[1]. Alle drei Köpfe hatte er durch eine wenig glückliche Ergänzung der fehlenden Teile schwer entstellt. So waren beispielsweise bei dem Apollonkopfe nicht bloß die Nase, ein Teil der Lippen und die Büste mit dem größten Teile des Halses ergänzt, sondern auch der Krobylos und die übrigen Stirnlocken — alles mit der unverkennbaren Absicht, den Kopf demjenigen des belvederischen Apollon möglichst

[1] Vgl. Cat. d. Antiquarischen Abteilung des Basler Museums v. J. J. Bernoulli. Basel 1880, pag. 21, 196, 199.

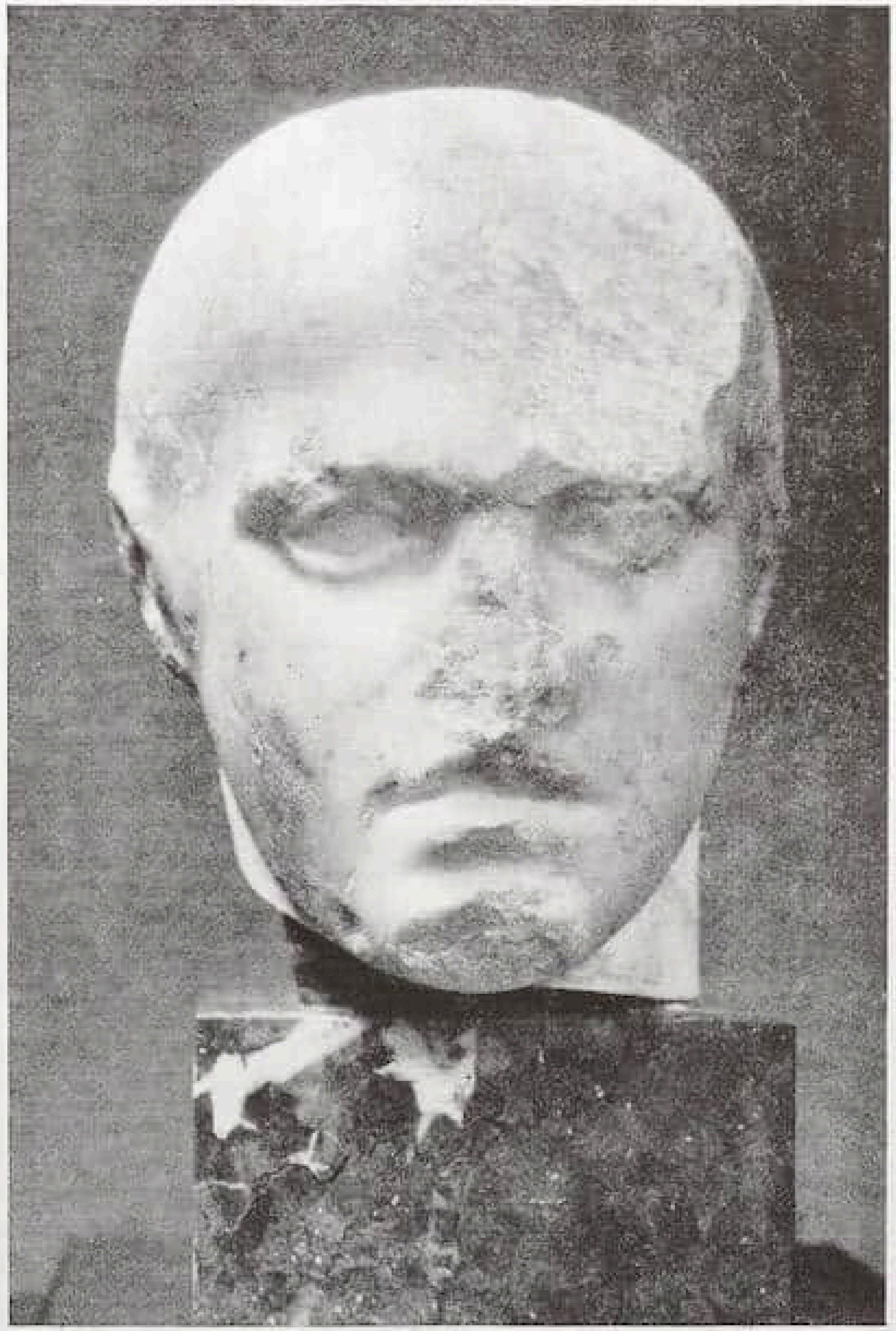
Joos van Cleve (?) Bildnis eines Herrn in schwarzer Kleidung. 1528



Hans Baldung Grien Bildnis des Adelberg III. von Berenfels. 1526

Öffentliche Kunstsammlung, Basel

Antike Kopie nach dem Vorbilde des Apollon vom Belvedere



Antike Kopie nach dem Kopfe des Discopol des Myron

Öffentliche Kunstsammlung, Basel

anzunähern. Hier wie bei dem ebenfalls an Nase, Lippen, Kinn, Stirn und Ohrmuscheln geflickten Kopfe des Discobol hatte Steinhäuser durch eine häßliche braune Beize Ergänzungen und Original zusammenzustimmen gesucht. Diese undefinierbare Schmutzpatina war so fest und glatt, daß die Meinung entstehen konnte, die Ergänzungen seien in Marmor ausgeführt — die Basler Köpfe seien also ebenso unheilbar verdorben wie die Münchener Ägineten durch Thorwaldsens Restauration. — Dem war glücklicherweise nicht so; unter den behutsamen und geschickten Händen des Restaurators (Bildhauer Otto Meier-Basel) lösten sich — fürs erste am Kopf des Apollon und des Discobol; der Herakles ist noch in Arbeit — die Ergänzungen aus Gips und Schellack und in ausdauernder Arbeit gewann auch die Oberfläche ihre alte Marmorschönheit wieder, so daß man heute die Köpfe nicht bloß in ihrem originalen Auffindungszustande bewundern kann, sondern vor ihnen stehend, auch den Reiz und den Zauber edlen griechischen Marmors erlebt.

Unter den ungefähr zwanzig Marmorkopien des Discobol des Myron mag nun wohl der Basler Kopf, trotz allem Schlimmen, das ihm widerfahren ist, künftig einen wichtigen Rang einzunehmen berufen sein; vor allem deswegen, weil er zusammen mit dem Berliner Kopf wertvolle Ergänzungen zu der herrlichen Statue im Palazzo Lancelotti in Rom gibt. — Ein ungleich bedeutenderes und wertvolleres Kunstwerk ist der Apollonkopf, die Kopie eines Erzwerkes der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, wahrscheinlich von der Hand des Leochares. Wie schon die geringere Größe des Basler Kopfes, namentlich aber die wohlerhaltenen Nackenhaare zeigen, handelt es sich in ihm keineswegs um eine genaue Replik des bekannten belvederischen Apollonkopfes. Sind hier die Nackenhaare in einzelne Locken aufgelöst, so fallen sie beim Basler Kopf in einer breiten, zopfartigen Masse herab. Die noch erhaltenen Ansätze der Stirn- und Seitenhaare deuten darauf hin, daß auch sie weniger ausladend und unterhöhlt angelegt waren. Sie sind strammer angezogen und die Bruchfläche des Krobylos ist viel schmaler, als sie beim belvederischen Kopfe sein müßte. Auch im Gesicht zeigen sich durchweg mehr oder minder bedeutende Verschiedenheiten: Der Mund ist stärker geöffnet; die Lippen sind weniger geschwungen als beim belvederischen, schließen aber dafür in tiefern Winkeln ab. Die Nase ist schmaler, das Kinn voller und der ganze Kopf endlich mehr vorgeschoben. Fraglos muß ihm auch eine größere Frische und Unmittelbarkeit zugestanden werden — ja in den sorgfältiger behandelten Partien, namentlich an der rechten Schläfe, zeigt er ein so feines Lebensgefühl, wie man es sonst nur an griechischen Originalen wiederfindet. Mehr auch als der Urheber der Belvederischen Kopie hat der Meister des Basler Kopfes von dem Geiste des Originals verspürt.“ In ihm ist — um mit Ernst Pfuhl zu sprechen, der den beiden Köpfen eine feinsinnige Würdigung gewidmet hat[1] — etwas von dem reinen Feuer des Vorbildes erhalten: wir spüren die Epiphanie des Gottes, der mit leichten Schritten wie die sixtinische Madonna auf ihren Wolken vor den Augen der Gläubigen erscheint — nicht der homerische Todesgott, der Pfeil um Pfeil entsendet, sondern der hohe ethische Gott der Tragödie, der den Bogen nur andeutend hebt und das Böse mit der Wendung seines Hauptes und dem zürnenden Blick seiner Augen bannt.“

Wird man trotz alledem in dem Basler Kopfe nur die Kopie eines weitaus herrlicheren Urbildes in Erz zu sehen haben, so scheint er doch eine solche zu sein, die ein relativ höheres Alter als der Apollon von Belvedere aufweist. Ob sich der Kopf — was nicht absolut von der Hand zu weisen ist — einem griechischen Meister zuschreiben läßt, mögen die Archäologen entscheiden. Auf jeden Fall ist zu hoffen, daß sich die Altertumswissenschaft erneut und eingehend mit dem schönen Kopfe beschäftigen werde.

[1] Basler Nachrichten 1925, Nr. 14.

Ein neuer Ziesenis

Von Paul FERD. SCHMIDT
Mit einer Tafel

IN der Galerie von Schulte in Berlin war im November v. J. ein stattliches Bildnis Friedrich des Großen ausgestellt; stehend, in Halb- oder vielmehr Dreiviertelfigur, mit Feldherrngebärde, die rechte Hand rückwärts streckend, das Gesicht dem Betrachter fast en face zugekehrt; auffallend besonders die sehr frische koloristische Behandlung, in der das klar modellierte Gesicht sich über dem kräftigen Blau des Samtrockes und dem Rot des hermelingefütterten Mantels gut behauptete. Alles in allem ein sehr gutes Galabildnis des späteren Rokoko von vorzüglicher Erhaltung, eines Meisters von Rang würdig. Da es aus englischem Besitz stammt, war die Autorschaft vollkommen ungewiß. Nur die Taufe auf einen Engländer, etwa Cunningham, wie sie von Osborn vorgeschlagen wurde, war schon aus sachlichen, mehr noch aus stilistischen Gründen von vornherein abzulehnen.

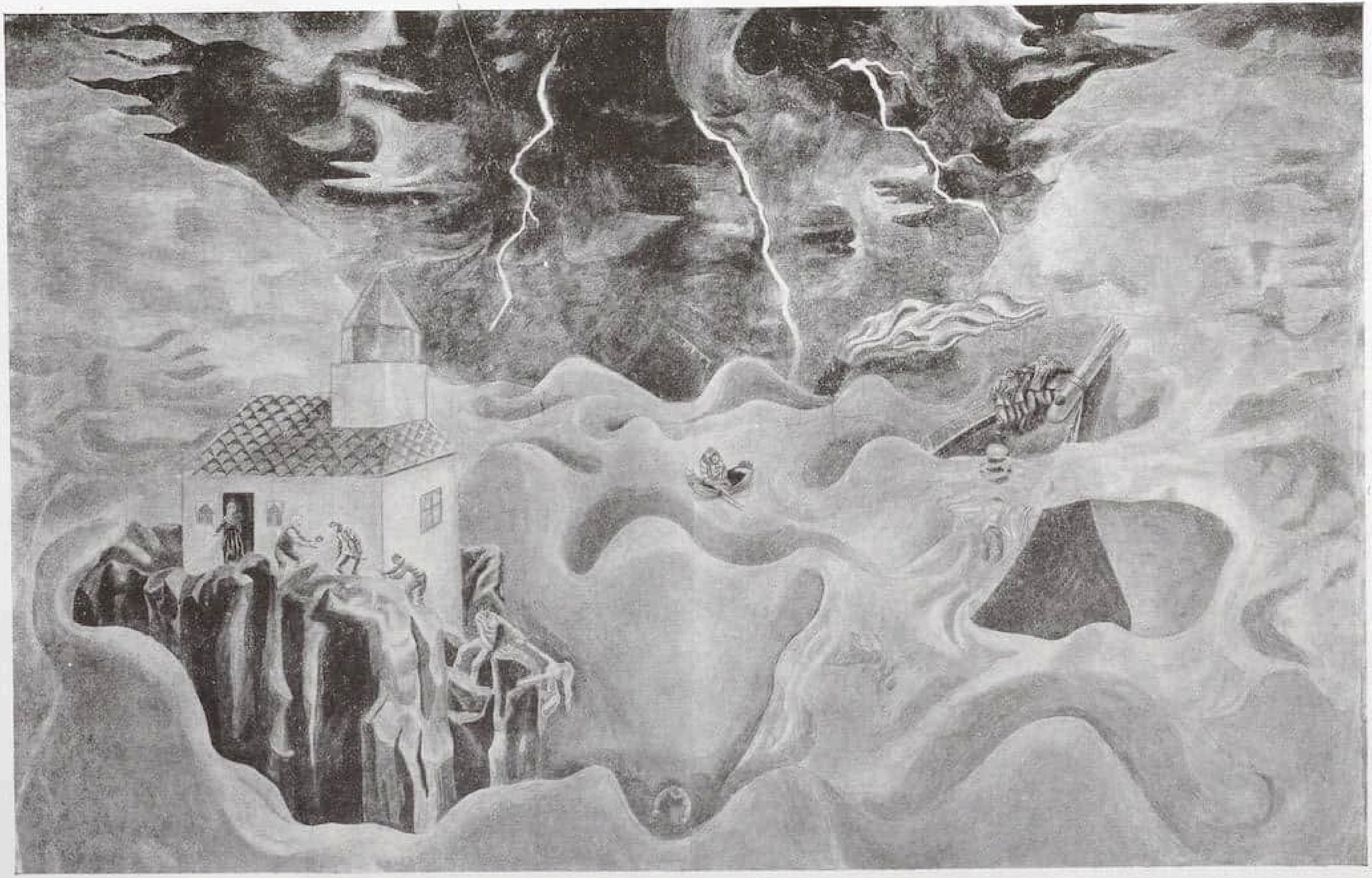
Das Bild war von L. Reidemeister (siehe Zeitschrift für bildende Kunst, 1924, Heft 3/4) dem Lisiewski und der Anna Dorothea Therbusch zugeschrieben worden; auf Grund eines Wahrscheinlichkeitsbeweises, der die echten Stilmerkmale unberücksichtigt ließ und sich auf Daten und Alibifakten der beiden Künstler stützte. Da die Zuweisung eines so ausgesprochenen koloristischen und von der sonstigen Malweise der deutschen Rokokoporträtisten abweichenden Werkes, in erster Linie aber beim Mangel aller anderen Beweise sich stilistisch einstellen muß, so lag gar kein Grund vor, an die Lisiewskis und ihre langweilige Tugendhaftigkeit zu denken. In Betracht kommen kann nur Joh. Georg Ziesenis.

Mit den uns bekannten Spätwerken des Ziesenis hat das Friedrichbildnis gemeinsam die Anordnung im Raum, als Kniestück etwas zur (rechten) Seite gerückt, mit dem Ausblick auf eine weich in malerischem Grau behandelte Landschaft; die kräftige blühende Farbe und glasklare modellierende Behandlung des Gesichts; die außerordentliche Leuchtkraft und koloristische Kühnheit der beiden Hauptfarben Blau und Rot im Gewande, die von aller übrigen Malergewohnheit so auffallend abweicht und geradezu das wesenbestimmende Merkmal von Ziesenis ist; endlich der Versuch, Friedrich von seiner geistigen Bedeutung her zu erfassen.

Dieses Bemühen um Menschlichkeit im Ausdruck fürstlicher Gestalten, das Ziesenis zum bedeutendsten Porträtisten Deutschlands neben und vor Anton Graff erhebt, ist hier freilich etwas äußerlich geraten, auf das Imposante der befehlenden Geste und die klare Energie der Kopfhaltung gestellt; aber es strahlt doch aus dem Antlitz eine solche Kraft persönlicher Bedeutung, daß wir dieses Friedrichbildnis wohl als das beste zeitgenössische Denkmal des Königs ansehen dürfen: besser auch als die authentischen Brustbilder, für die Ziesenis als Autor bezeugt ist. Augenscheinlich ist es ein repräsentatives Ergebnis jener Studien nach der Natur, ein Staatsbild, das der Maler vielleicht in hannoverschem Auftrag gemalt hat, und das dann, wie so viele Dinge, von Hannover nach England gekommen ist. Nun hat es seinen Weg nach Deutschland zurückgefunden und wird uns hoffentlich an öffentlicher Stelle erhalten bleiben.

Denn wir besitzen sehr wenig an authentischen Darstellungen Friedrichs des Großen; unsere Vorstellung von ihm haben lange nach seinem Tode Gottfried Schadow und Menzel bestimmt. Des Königs Abneigung gegen das Porträt war so stark, daß er, abgesehen von seinen ihm aufgenötigten Jugendbildnissen, niemand eine Sitzung gewährt hat, außer im späten Alter dem Bildhauer Cava-

Joh. Georg Ziesenis
Friedrich der Große



Per Krohg. Wandbild aus den Fresken der Seemannsschule zu Oslo

ceppi, dem Reisegenossen Winckelmanns, in dessen Todesjahr 1768, und J. G. Ziesenis auf Bitten seiner Schwester, der Herzogin Philippine Charlotte von Braunschweig, als er dort (oder vielmehr in Salzdahlum) 1770 als Gast weilte. Es existieren sieben Fassungen des Bildes, das Ziesenis damals gemalt hat. Sicher von seiner Hand sind aber nur zwei, das Brustbild im Hannoverschen Provinzialmuseum und das in den Heidelberger städtischen Sammlungen, die als wirklich erstmalige und eigenhändige Ausführungen in Betracht kommen. Welches von diesen beiden nun den ersten Rang verdient — da offenbar bei einer knappen Sitzung nur eines das Original sein kann — könnte wohl nur durch Gegenüberstellung erreicht werden. Leider war auf der Darmstädter Jahrhundertschau 1914, die die eigentliche Entdeckung von Ziesenis gebracht hat (vgl. Georg Biermann: „Deutsches Barock und Rokoko", Leipzig 1915), nur das Hannoversche Exemplar vertreten; Heidelberg hatte das seine sich und einer Sonderausstellung deutscher Porträts vorbehalten. Riesenfeld (in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge 25, S. 57) und Lulves votieren für Hannover; Lohmeier (in den Monatsheften für Kunstw., Jahrg. 12, S. 178ff.) für Heidelberg. Zugunsten des letzteren spräche der Stich von Verelst, 1770 datiert und mit der Unterschrift: Peint par Mr. Zicenis, c'est l'unique, pour qui le Roy c'est assis pour se faire peindre.

Auffallend ist bei diesen Brustbildern, welche ihr Modell doch schon recht betagt vorgefunden haben, die jugendliche Erscheinung des Königs; er sieht wie ein sorgenloser Dreißiger aus, nicht wie ein Mann, der die ungeheure Last eines solchen Lebens durch 60 Jahre getragen hat. Lägen nicht die bestimmtesten Nachrichten über die Sitzung in Braunschweig vor, wir müßten auf Grund des Augenscheines an der Authentizität von Ziesenis zweifeln, der just ältere Herrschaften sonst in so wundervoller Betagtheit und Gebrechlichkeit hat malen können und die Jugend mit lebendigster Spannkraft jugendlich charakterisierte. Wahrscheinlich hat seinen Blick die Ehrfurcht vor dem bedeutendsten Monarchen seiner Zeit und die kurze Dauer der Sitzung erheblich getrübt.

Aber wie dem sei: In dem Schulteschen Repräsentativbild hat er sich nach der Seite der Wahrheit korrigiert. Hier steht zwar auch nicht der Friedrich von 1770 vor uns, aber doch wenigstens ein Heerführer etwa aus dem Beginn des Siebenjährigen Krieges; mit einer Gesichtsfarbe, die dem Modell wohl kaum zukam, die aber seine Unerschrockenheit und Unbeugsamkeit besser charakterisiert als die Tonigkeit jener Brustbilder. Daß es sich um ein Spätbild handelt, ganz sicher auf Grund seiner Studien von 1770 gemalt, beweist die farbige Kühnheit, die es z. B. mit dem Porträt der Sophie Caroline Marie von Bayreuth und mit den unterschiedlichen Braunschweiger Fürstlichkeiten gemein hat, die in die sechziger oder siebziger Jahre fallen.

Das Bildnis bedeutet dennoch für uns nicht nur eine sehr willkommene Bereicherung des Spätwerkes von Ziesenis, sondern auch ein neues und um der Seltenheit willen ein sehr gewichtiges Denkmal des Alten Fritz. Vielleicht ist es außer der trefflichen Büste Cavaceppis das einzige Porträt, das zu seinen Lebzeiten entstand und etwas von seinem Geist und seinem Äußeren nach unmittelbarer Anschauung übermittelt, woran es Ziesenis Brustbilder leider fehlen lassen.

Die Fresken von Per Krohg in der Seemannsschule zu Oslo

Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln

Von JENS THIIS

WIE ein kastellartiger kubischer Koloß ragt die Seemannsschule auf Ekeberg über der Stadt empor. Jeder, der zum ersten Male — bei Tageslicht oder bei Mondschein — die Fahrt in den Hafen der Hauptstadt macht, muß diesen Bau, der einen so hervorragenden Platz bei der Einfahrt nach Oslo gefunden hat, gewahr werden.

Rückt man ihm aber näher, wird man bald entdecken, daß diese architektonische Dominante in der Landschaft ein sehr nüchternes und rationelles Bauwerk ist. Die Baumeister haben — widerstrebend — auf alles, was dekorativer Prunk und Pracht heißt, verzichten müssen. Das Einzige, was sie sich über das streng Notwendige hinaus gestattet haben, ist der Bogengang an der Westseite, welche sich gegen den herrlichen Anblick der Stadt und des Fjords mit seinen großen und kleinen Inseln öffnet. Auch im Inneren des Bauwerks haben sie nicht darauf verzichten können, die Halle des Haupteingangs und den daranstoßenden Hauptkorridor als einen architektonisch charakteristischen überwölbten Raum auszuformen. Aber auch hier haben sie von jeder Ausschmükkung Abstand genommen, so sehr, daß nicht einmal ein Profil oder eine Säule oder ein Ornament, die die nackten grobgeputzten Mauerflächen beleben könnten, vorhanden sind.

Wahrscheinlich haben die Baumeister ungefähr so gedacht: „Kommt Zeit, kommt Rat! Was uns im Augenblick aus ökonomischen Ursachen an architektonischem Schmuck versagt ist, wird uns später eine andere Kunstgattung, die dekorative Malerei mit ihrer schaffenden Phantasie und Farbenfreude, ersetzen. Deshalb ist es gerade von Wichtigkeit, die Flächen so nackt und prunklos wie möglich zu halten, damit nichts eine künftige malerische Behandlung des Raumkomplexes beeinträchtigen soll."

Dann brachen die für die Schiffahrt günstigen Jahre an und damit war der Gedanke reif geworden, die „Seemannsschule" der Hauptstadt auszuschmücken. Die Stiftungen flossen reichlich, ein Plan wurde entworfen, und im Dezember 1919 konnte ein für den Wettbewerb durchdachtes Programm veröffentlicht werden. In dem Wettbewerb siegte, nach dem einstimmigen Urteil des Sachverständigen-Ausschusses, der 30jährige Per Krohg mit seinem klug durchdachten und vielversprechenden Entwurf. Darauf wurde ihm die Arbeit übertragen.

Seit der Zeit sind rund fünf Jahre verstrichen und Per Krohg ist unablässig bei der Arbeit gewesen. Nun ist das Werk vollendet und fordert zur künstlerischen Betrachtung auf.

Man wünschte die Ausschmückung „al fresco" ausgeführt, d. h. stückweise auf den nassen Putz, direkt auf die Wand gemalt. Damit aber diese Art von Malerei in unserem Klima bestehen bleibt, muß die Putzfläche zuerst durch einen asphaltartigen Auftrag, der gegen Feuchtigkeit von der Mauerwand schützt, isoliert werden. Ich erwähne dieses und andere technische Dinge, weil man nicht glauben soll, daß hier von einer schnellen Pinselarbeit eines jungen und geschickten Malers, der den Pinsel über die Mauerfläche laufen läßt, die Rede sei. Um ein Fresco zu malen, bedarf es nicht nur eines Künstlers, sondern auch eines Maurers, der mit Bedacht und Verstand die Putzmasse Tag

für Tag und Stück für Stück aufträgt in dem Maße, wie der Maler die Arbeit bewältigen zu können glaubt. Ist eine Änderung nötig, muß die ausgeführte Arbeit mit dem Kalk zugleich abgeschlagen werden. Und die Arbeit muß schrittweise in geduldigen kleinen Tagesabschnitten vor sich gehen. Der Pinsel kann nicht wie in der Ölmalerei hin und her laufen und Töne schaffen. Ein Fresco malen, heißt eine ebenso stetige und fortlaufende Arbeit leisten wie eine Leinewand weben oder eine Mauer — Stein auf Stein — aufrichten.

Eine zweite technische Schwierigkeit für den Maler kam noch hinzu. Er hatte die Arbeit in einem Raum auszuführen, der schon in praktischen Gebrauch genommen worden war. Jedes fertige Feld mußte zugedeckt werden. Er konnte nie sein Werk übersehen und daraus neue Eingebungen für die Weiterarbeit schöpfen. Kaum daß er die nötige Entfernung fand, um die Wirkung von dem, was ihn im Augenblick beschäftigte, übersehen zu können. Alle fertige und alle noch auszuführende Arbeit mußte deutlich als Ganzes vor seinem inneren Bewußtsein stehen. Das Bild mußte immer im Gedächtnis lebendig sein, sollte das Werk keinen Riß und unfreiwillige Veränderungen zeigen.

Es kommt noch hinzu, daß der Frescomaler während der Arbeit niemals seine Farbe in ihrer endgültigen Wirkung sehen kann. Alle Farben unterliegen einer Veränderung, sie verblassen, wenn der Kalk trocknet, so daß er — sozusagen — in zweiter Potenz malen muß, um das Normale zu erreichen. Er muß konstant mit der Phantasie und der Hand zugleich malen.

Begreift ihr das, ihr Ölmaler mit eurer geschwinden Technik auf der Leinewand, begreift ihr, wie ein Frescomaler zu kämpfen hat? Versteht er aber sein Handwerk, ist der Kopf hell und das Talent da, dann besitzt der Frescomaler als Entschädigung die schönsten Möglichkeiten gerade durch seine Technik und durch sein Material. Die Farbe wird rein und hell wie auf einem Aquarell, die Wirkung weicher, duftiger als bei jeder anderen Art von Malerei, weil die Farbe sich in den Kalk hineinsaugt und sich mit ihm zu einem Körper verbindet.

Zahlreich sind also die technischen Schwierigkeiten, die ein Frescomaler zu überwinden hat und die zu bezwingen, seine Lust und Freude ausmachen. Außerdem aber waren bei der hier behandelten Aufgabe Schwierigkeiten besonderer Art vorhanden, die große artistische Intelligenz forderten.

Die Frescomalerei verlangt vor allen Dingen große Dimensionen in fest begrenzten architektonischen Flächen. Hier war, architektonisch gesprochen, ein „fließender“ Raum, er war verhältnismäßig eng, niedrig und außerdem spärlich beleuchtet. Zur Begrenzung gab es kein Feld, keinen Strich, woran man sich halten konnte. Das Gewölbe floß in die Wand hinüber, die Wände waren so niedrig, daß sie bis auf die Bodenfläche hinab ausgenutzt werden mußten.

Welche Dimensionen sollte hier der Maler wählen, um dem Raum Größe zu geben? Wenn er sich entschloß, überall große Dimensionen anzuwenden, würden die Bilder zu nahe rücken. Wählte er aber die kleinen Dimensionen, würde das Ganze den Anschein eines Puppentheaters bekommen. Ich rechne es zum größten Verdienst Per Krohgs, daß er kühn und zielbewußt diese Schwierigkeiten gelöst hat, dadurch, daß er auf eine natürliche Weise die großen Dimensionen der Sternbilder am Gewölbe mit den kleineren Maßen der einfach erzählenden Bilder an den Wänden verbunden hat. Er hat dadurch, auch rein seelisch genommen, einen imposanten Erfolg in der Gesamtwirkung erreicht, etwa wie eine Weltanschauung etwas Religiöses oder Philosophisches zugleich hat.

Über die Ereignisse des Menschenlebens, wie es sich für die Seeleute — im Guten und im Bösen, in lächelnder Zuversicht und im Sonnenschein bei der Ausfahrt, in tragischem Geschehnis bei Orkan und bei Schiffbruch, bei Rettung oder Tod — abspielt, hat er in großem Maßstab die Sinnbilder der himmlischen und ewigen Mächte befestigt, welche unser Leben lenken.

Dort unten im Hafen wimmelt es von Segelschiffen, Dampfern, Bugsierbooten und allen Arten von Fahrzeugen, und auf dem Kai läuft das Leben gemütlich und alltäglich mit Arbeit, Faulheit, Lachen und Spaß daher.

Aber droben im Gewölbe über dem Eingang schwebt in der Gestalt eines Weibes das verschleierte und dunkle Schicksal mit dem Stundenglas in den Händen, das alle Leben in seiner Gewalt hat.

Das ist die Einführung in der Haupthalle. Im Hauptkorridor erklingt ein heller durchsichtiger Ton, der sowohl zum Himmel wie zum Meere paßt. Dieser „Guß von Hellblau" war die einzige Farbe, die Krohg in dem spärlich erleuchteten Raum als Hauptfarbe gebrauchen konnte, wollte er nicht, daß seine Erzählungen in Dunkelheit ertranken. Und er hat viel zu erzählen:

Von den Vollschiffen bei der Ausfahrt mit vollen Segeln, vom Abschiednehmen vom Heim und von den Leuchttürmen auf den Klippen am Fjord. Aber er hat auch düstre Phantasien gestaltet, das Entsetzen beim Untergang unter Blitze zuckenden Wolken draußen auf dem weiten Ozean. Dort auf dem Bug des sinkenden Schiffes stehen die Jungens in ihren Ölmänteln wie ein zusammengepferchter Klumpen. Hier sinken die hilflos Verlorenen wie grüne Fische in die Tiefe hinab. Dort klettern und klammern sich die Geretteten und Halbtoten an den schroffen Abhang der Felsen. Hier werden die Toten in einer fernen und fremden Grotte beerdigt.

Alles unter schwarzen Schreckenswolken, die den Körper der Sternbilder umhüllen.

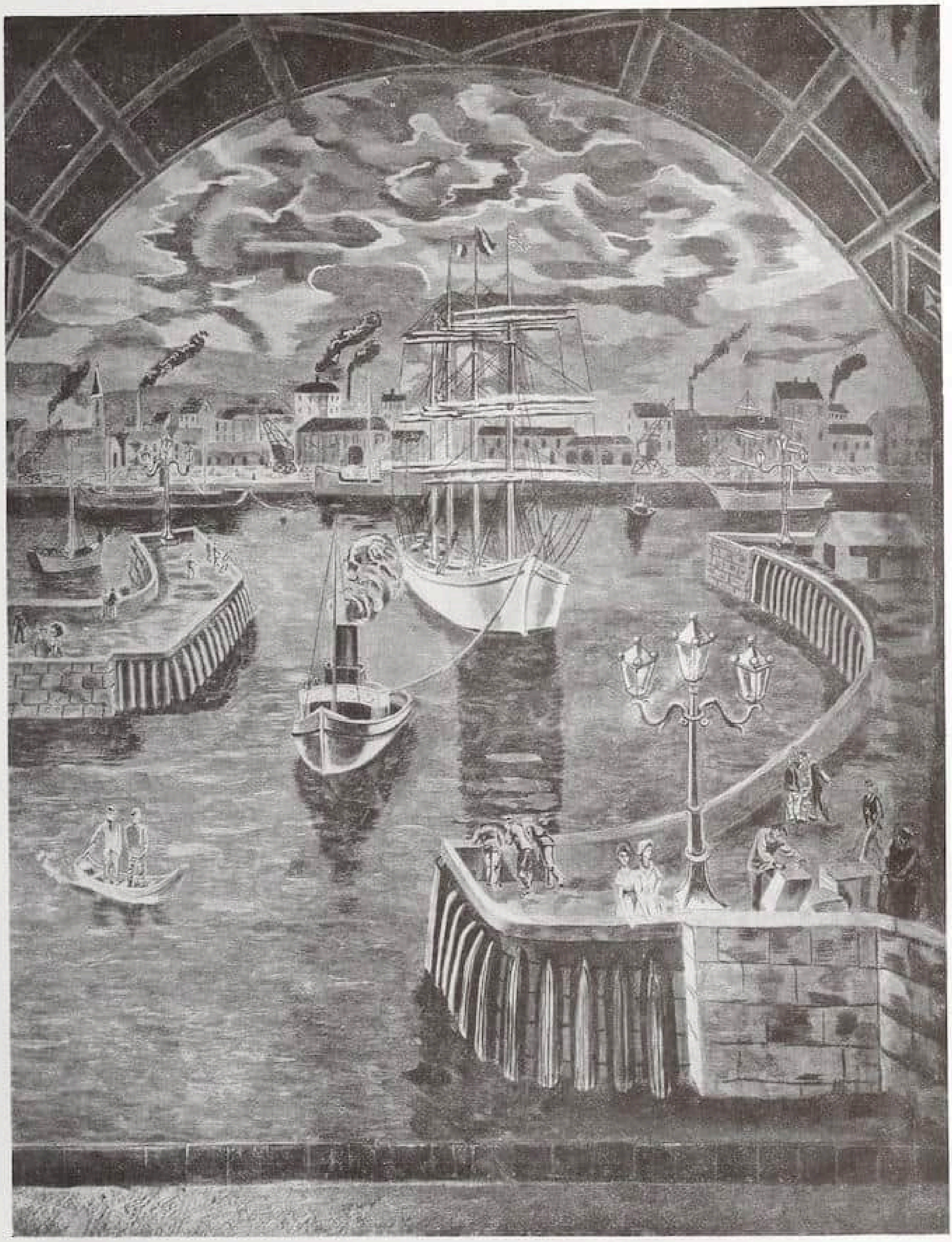
Wie reizend ist dagegen „die Heimkehr" in der Haupthalle des Vortragssaales, wo der Ton vom kalten Blau ins warme Braun übergeht. Das Fahrzeug, das in den engen Sörlands-Sund zwischen Schären und nackten Felsen hineingleitet. Das Städtchen, das dort mit seinen um die Kirche gruppierten wenigen Häusern liegt. Der Matrose, der stolz und aufrecht mit der grüngestrichenen Truhe und dem erworbenen Papagei in seiner erhobenen Hand im Boote steht.

Das Schönste von allem auf diesem Bild aber sind die drei Personen, die erwartungsvoll am Kai stehen und ihren Jungen nach Hause kommen sehen, die alten Eltern und die Schwester oder der Schatz, wer immer es sein mag.

Über diesen erzählenden Bildern mit ihren abwechslungsreichen Geschehnissen, ob sie Idyll, Drama oder Anekdote sind, wölben sich die mächtigen Symbole der Sternbilder, die mystisch lenkenden Mächte unseres Lebens.

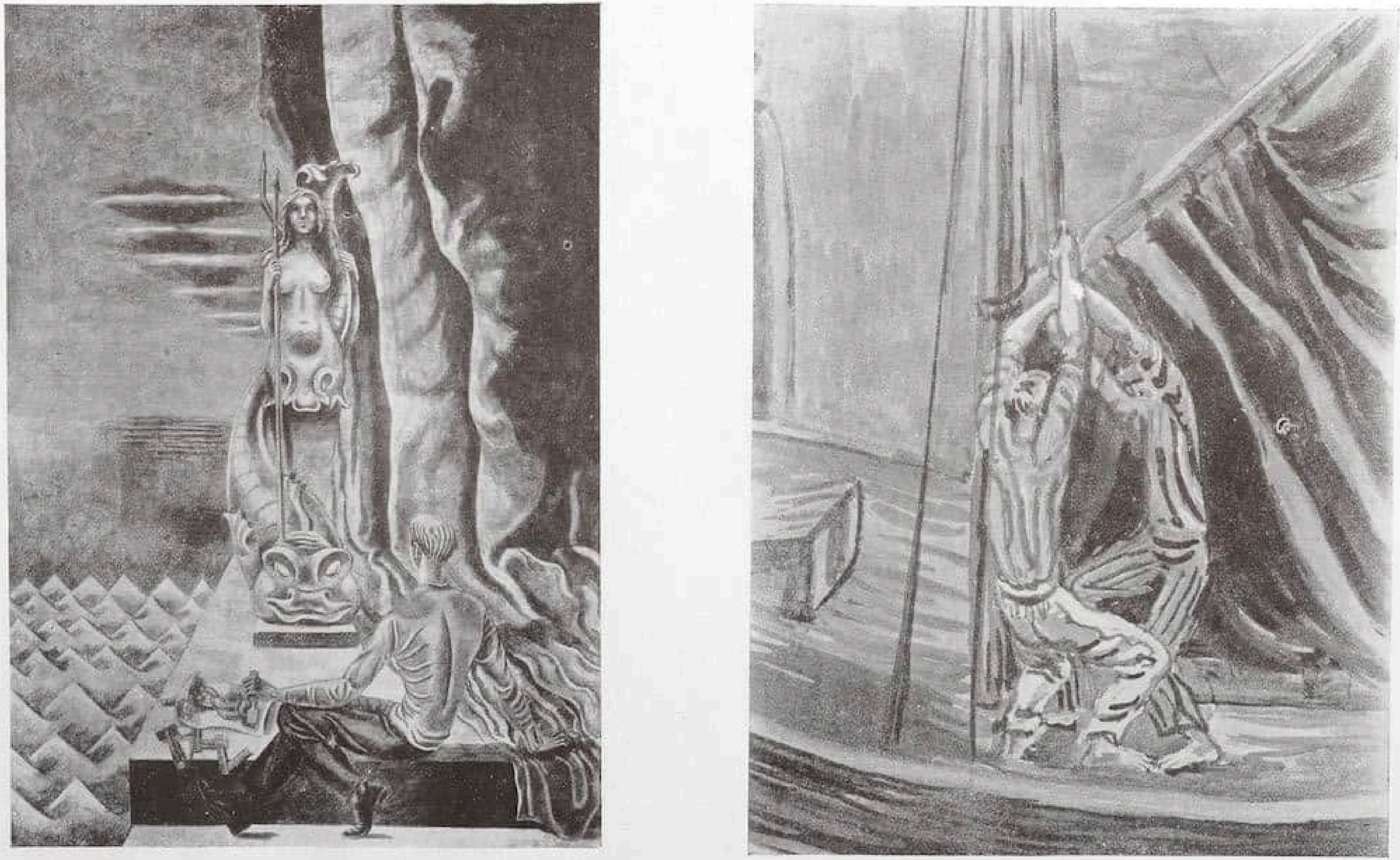
Ich halte es für einen glücklichen Griff, den Per Krohg getan hat, als er sich entschloß, sein fantasievolles Werk, um die tausendjährigen Mysterien „Zodiakers" zu konzentrieren und diese in bildlicher Form neuzuschaffen. Und er hat es in einer überzeugenden, hinreißenden Weise getan. Er hat sich in den Charakter eines jeden Sternbildes hineingelebt, so daß es bald Milde und Frieden, bald Grauen und Schrecken ausstrahlt. „Gemini", die Zwillinge mit ihrer klassischen Milde, „der Wassermann" mit seinem unergründlichen Gleichgewicht, „der Löwe" in seiner Wildheit und „der Stier" in seiner Unbändigkeit. Jedes einzelne Bild ist ein Meisterwerk phantasievoller Charakteristik.

Aber ich kann nicht ins Einzelne gehen, sondern muß mich auf ein paar Bemerkungen beschränken: Das Sternbild „Libra" oder „die Wage" ist nicht an

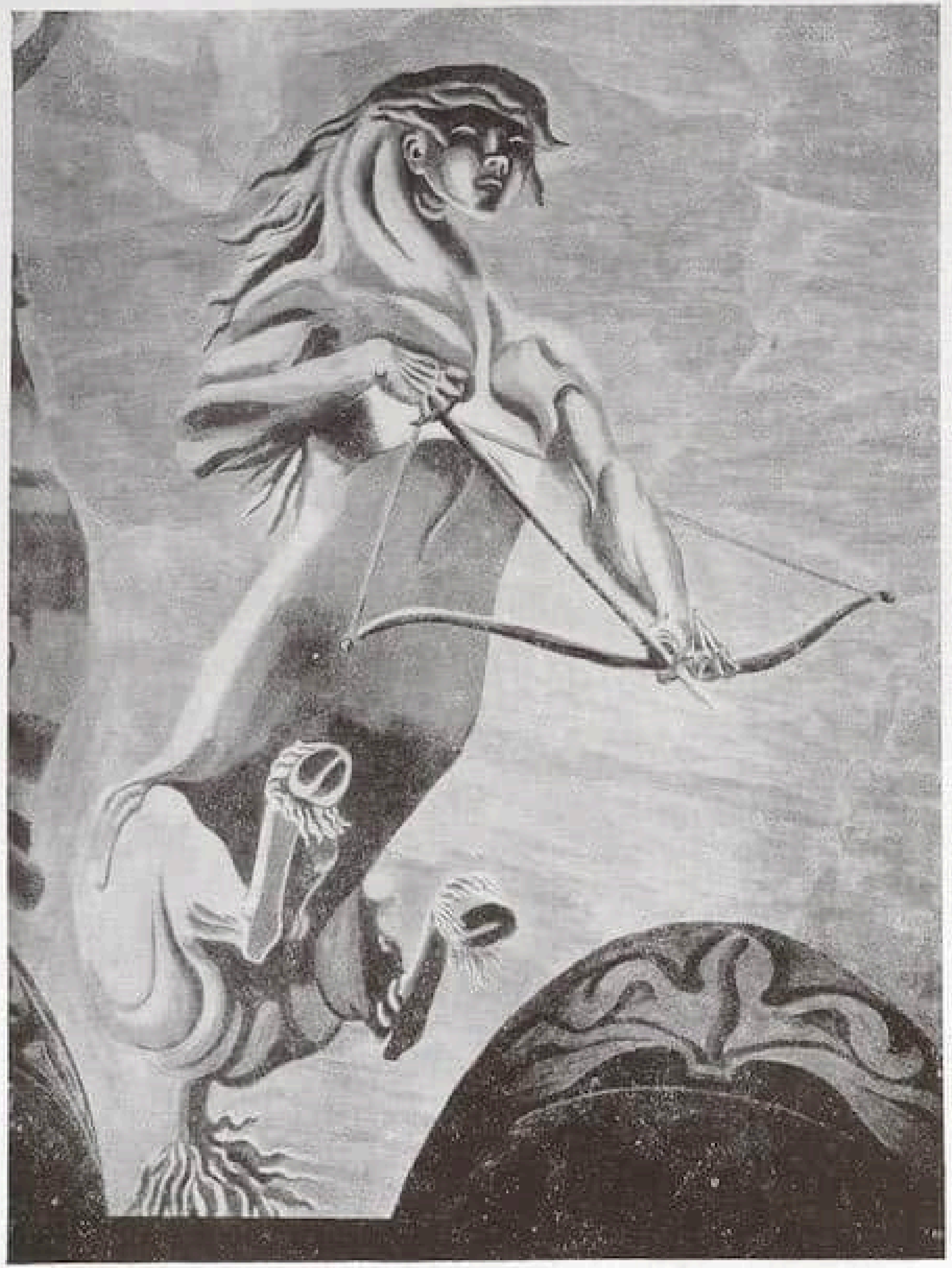


Per Krohg

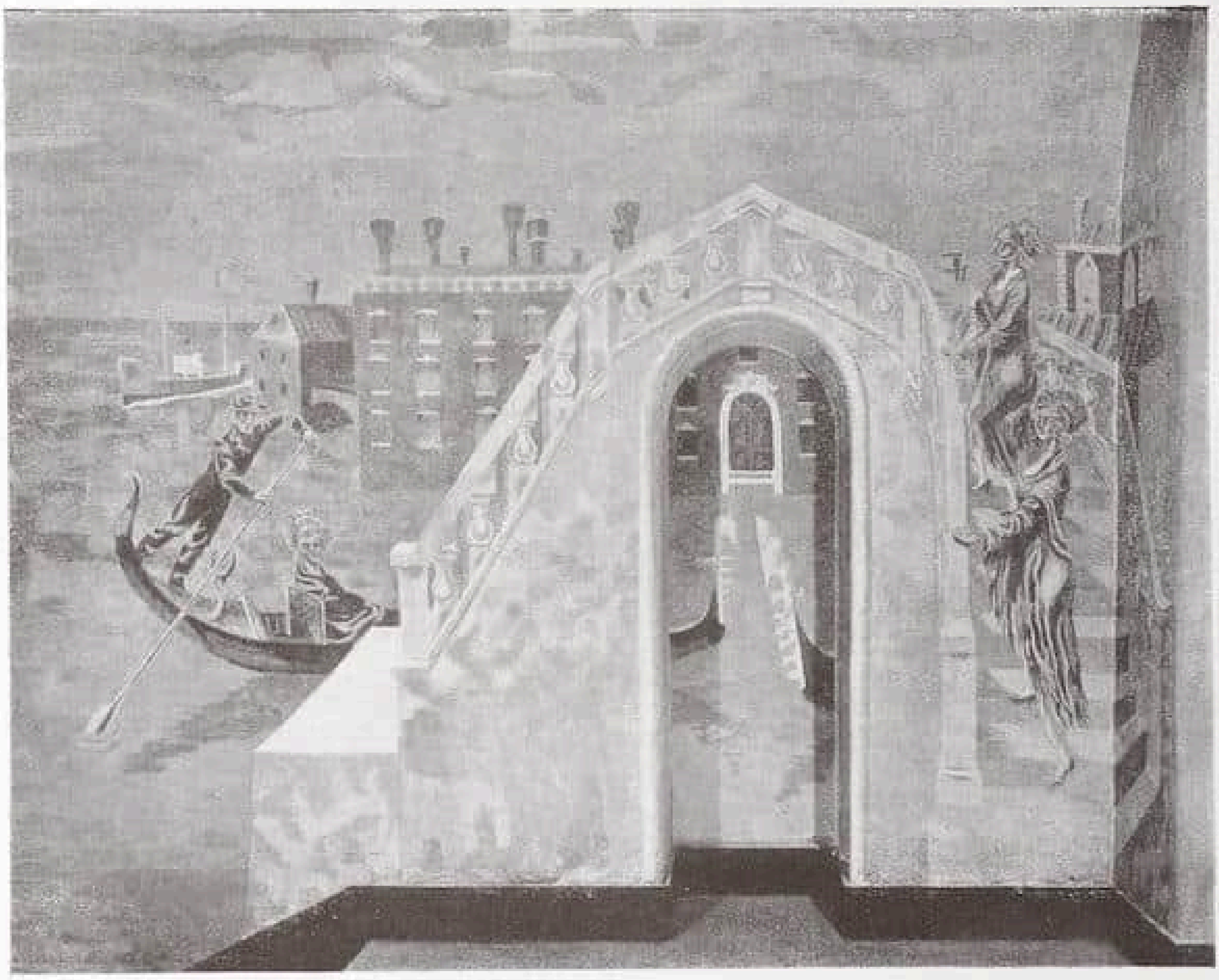
Wandbild aus den Fresken der Seemannsschule zu Oslo

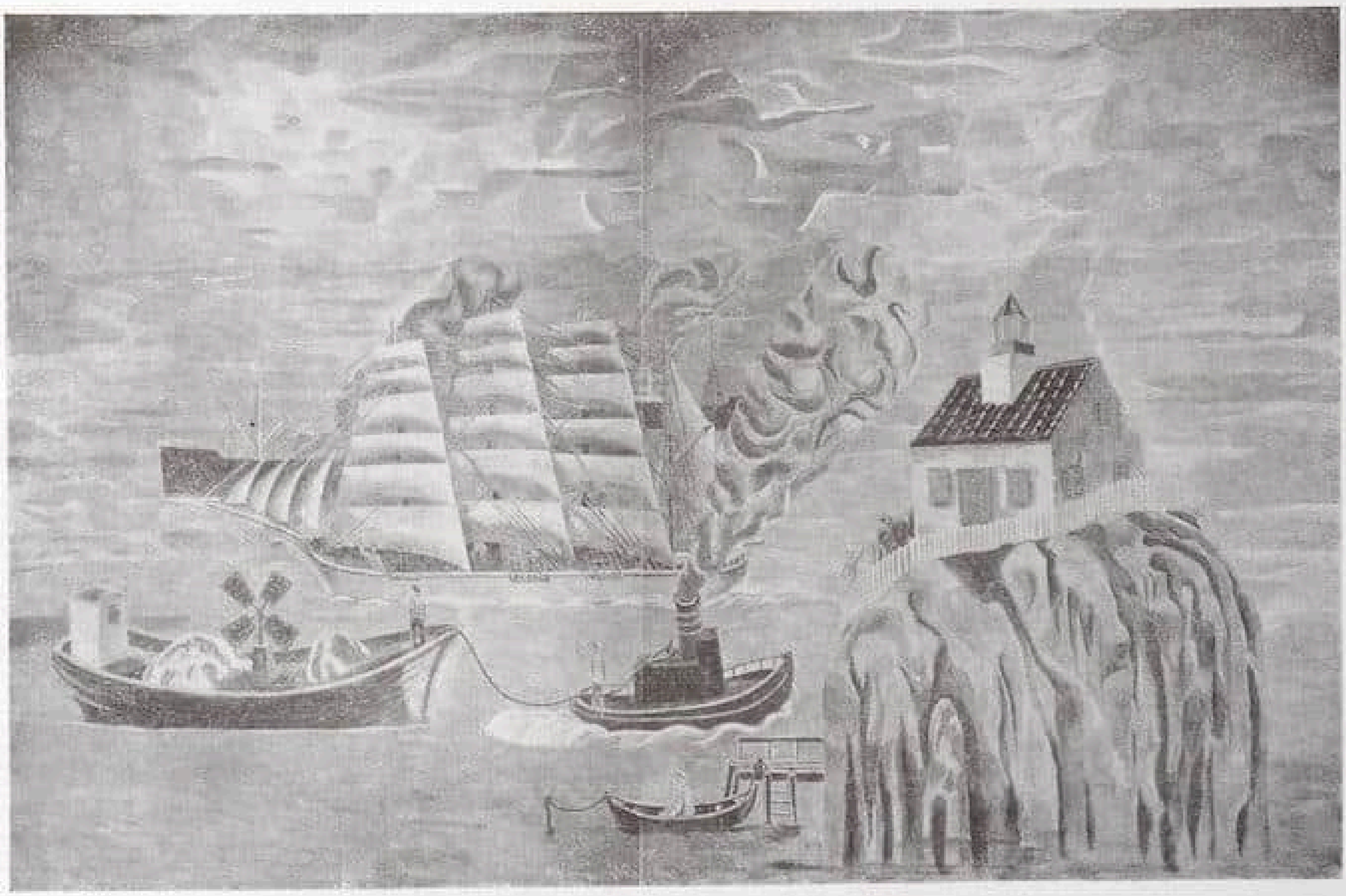


Von den Fresken Per Krohgs in der Seemannsschule zu Oslo



Von den Fresken Per Krohgs in der Seemannsschule zu Oslo





Von den Fresken Per Krohgs in der Seemannsschule zu Oslo

dem Gewölbe, sondern über einer Tür zu finden, ganz einfach aus dem Grund, weil eine Wage ein hängendes Ding ist, das nicht in einer Deckenfläche angebracht werden kann. Ein logischer Künstler wie Per Krohg nahm also die Wage heraus und brachte sie über einer bogenförmigen Eingangstür an.

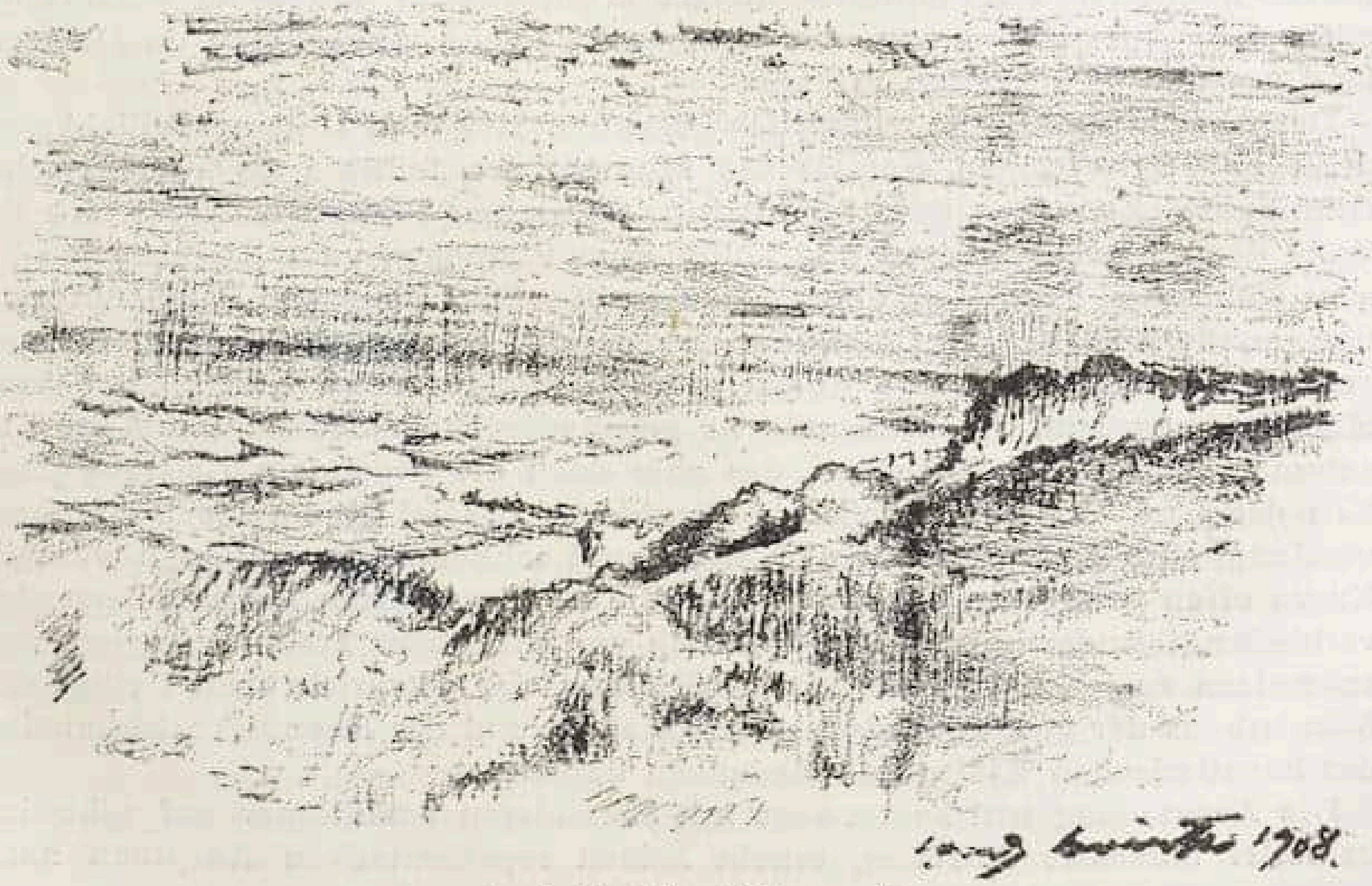
Dies ist eine Stichprobe der künstlerischen Intelligenz, die das Werk geplant hat. Ja, ich glaube, daß dieses Werk, so klar als Idee, in der norwegischen Kunst kein Seitenstück bisher besitzt.

Aber was wollen letzten Endes Idee und Erzählung bei einem solchen Werk gegenüber der monumentalen und malerischen Schönheit sagen und im Vergleich zu dem rein artistischen Geist, der überall hervorsprudelt. Ich hätte vielmehr von der Kraft und der Anmut der Farbe, von der Hoheit und dem Reiz der Zeichnung sprechen sollen.

Die zuerst im Vorraum des Vortragssaales gemalten Fresken sind ein wenig trocken und unmalerisch in der Behandlung, und dasselbe ist auch bei den zuerst gemalten Sternbildern der Fall. Aber die später gemalten Felder und besonders das Schlußbild „der Hafen“ zeigt eine derart souveräne Beherrschung der Fresco-Technik, daß man von Schwierigkeiten nichts mehr merkt.

Hier entfaltet der Maler seine Handschrift so voll und frei, hier ist sein Temperament so stark, daß keine Schwäche mehr zu erkennen ist. Betrachten Sie nur das flimmernde Spiel der Wasserfläche und den jaspisgefärbten phantastischen Wolkenhimmel — das ist eine unsagbar reizvolle koloristische Musik auf einer rauhen und groben Mauerfläche. Betrachten Sie die besondere und individuelle Charakteristik der kleinen Figuren, die Leichtigkeit und die Laune, mit der Krohg zu erzählen weiß. Wie ist das Ganze malerisch prägnant und von edelstem Menschsein erfüllt.

Jeder Schiffer würde sich hier in diesem Hafen zu Hause fühlen, denn hier ist alles natürlich und sehr unterhaltend. Ich bin überhaupt ganz sicher: Die Ausschmückung der „Seemannsschule“ durch Per Krohg, mag sie auch noch so modern sein nach Stil und Behandlung, wird eines der volkstümlichsten Werke der neuen norwegischen Kunst werden.



Lovis Corinth. Küste. 1908

Von Delacroix bis Picasso

Ausstellung bei Hugo Perls in Berlin

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von WILLI WOLFRADT

EINE Epoche wird rekapituliert. Ihre Werte sind uns vertraut, bewußt, sind immer noch Grundlage unserer künstlerischen Begriffe, kaum erschüttert durch all die revolutionären Vorgänge moderner Formentwicklung. Vielleicht wäre heute doch bereits jene erstaunliche, entdeckerische Jahrhundertausstellung der französischen Malerei möglich, die dieses mächtige Kapitel wieder neu liest. Im hohen Genuß der Selbstverständlichkeit dieser Bilder, vor deren Angesicht die theoretische Skepsis gegen Impressionismus, selbstzweckliche Malqualität oder wie man das Phänomen benennen mag, verstummen muß, erhebt sich doch eine geheime Angst, die solcher entdeckerischen Revision Notwendigkeit fühlt. Sich weiden an Kunstschätzen ist die spezifisch ästhetische Form von Hybris. Unser Verhältnis gerade zu den großen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts ist allzu bürgerlich geworden. Die gleichzeitigen Deutschen von Runge bis Corinth sind umkämpft, — der Franzosen sind wir so unheimlich gewiß, unheimlich, weil kein Sträuben gegen diese Selbstverständlichkeit ihrer Werte helfen will. Wir sind im Banne dieses Kapitals, und zwar vielleicht gerade deshalb, weil es uns zu wenig in bar gegenwärtig gewesen ist in den letzten Jahren, zu sehr rein nominell. Die französische Malerei neu zu entdecken, fehlen uns zunächst alle Voraussetzungen; aber indem uns endlich Gelegenheit gegeben ist, sie wirklich wieder einmal beisammen zu sehen, als künstlerische Epoche zu rekapitulieren, ist die bedeutendste dieser Voraussetzungen geschaffen. Und eben darin besteht vielleicht der entscheidende Wert dieser seit Dezennien wieder ersten Gesamtversichtbarung der Meister von Delacroix bis Picasso, deren Front bei Hugo Perls in hundert Proben, Gemälden und Zeichnungen, als Kontinuum und als Einheit des Niveaus dargetan ist, in einer weislich disponierten, nicht durch Masse noch durch Renommierschlager erdrückenden und desto organischer wirkenden Ausstellung von, mit nur ganz wenigen Ausnahmen, in Deutschland noch nicht gezeigten Werken.

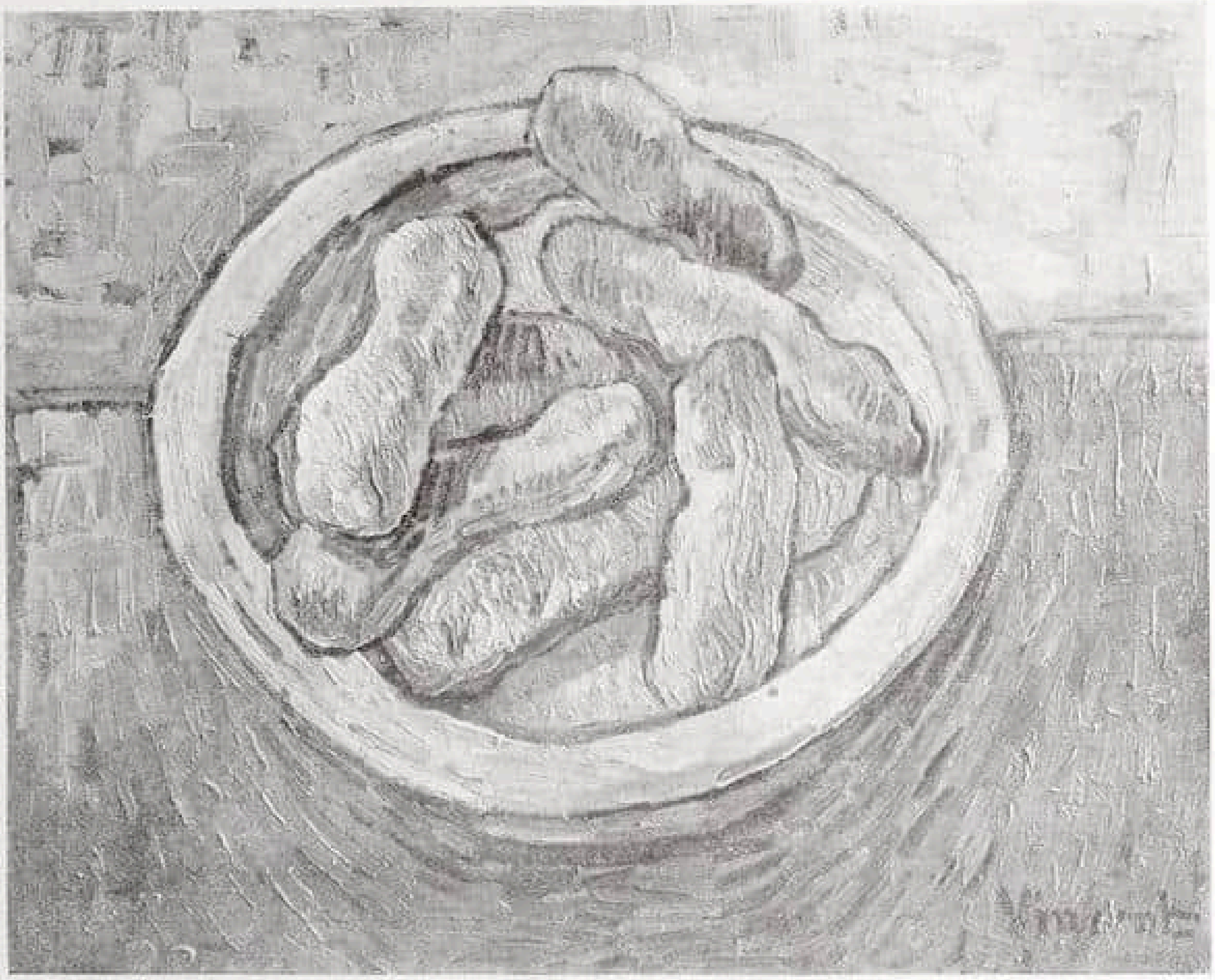
Der Abschnitt ist nicht willkürlich gegriffen. Bei allen Unterschiedlichkeiten der hier Versammelten eint sie das Moment der peinture als künstlerischer Dominante. Zwischen zwei betont formalistischen Phasen erstreckt sich die Zone des verselbständigten und kultivierten Pigments, vom Klassizismus bis zum Kubismus, eine Welt, deren Oberbegriffe nicht Linie und Flächenproportion, sondern Farbe und Geist des Pinsels sind. Das ist nun freilich eine notgedrungen sehr allgemeine Formel für die vielgestaltige Entwicklung vom Historizismus zum Absolutismus in gegenständlicher Hinsicht, ein nur zu summarisches Gesamtkriterium, das aber doch die besondere Leistung jener Zeit definiert. Von Delacroix bis Picasso — das ist eine volle Schraubenwindung, eine Bewegung, die sich wölbt und schließt. Mit van Gogh wäre die Kurve offen geblieben, unvermündet. Wie all die gelösten Kräfte zuletzt sich verbinden, fremdartig und doch sichtlich von mächtiger Tradition regiert, verschmelzen zu jenen Frühwerken des Picasso, das entspricht dem Gefüge des Säkularbaus der großen französischen Malerei und der lebendigen Zirkulation der künstlerischen Kräfte und Gedanken darin.

Die Ausstellung tritt keineswegs mit besonderen Ambitionen auf, gibt sich keinerlei museales Ansehen, erhebt keinen repräsentativen Anspruch nach

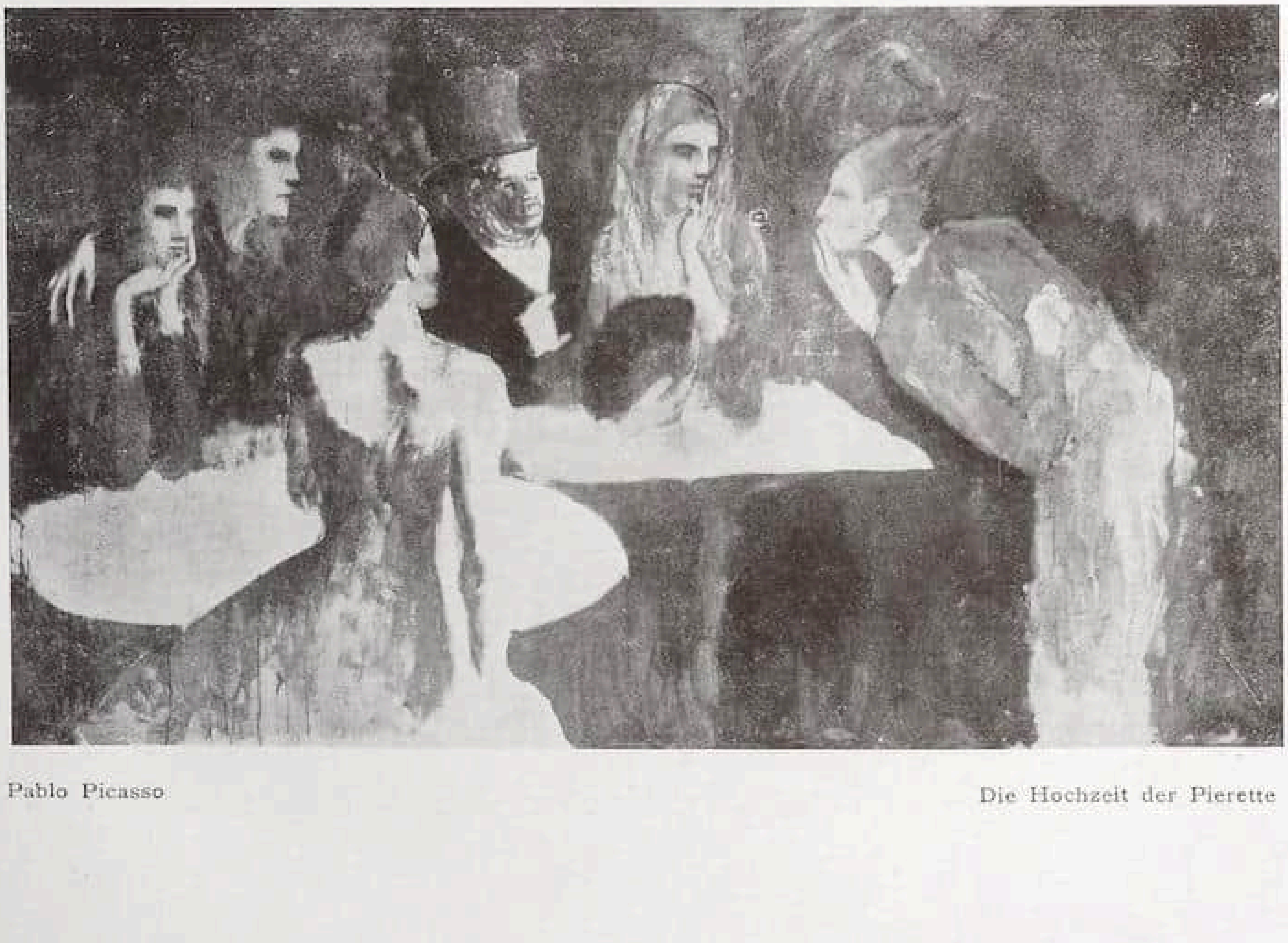
außen. Auch im einzelnen fehlen ihr alle besonderen Sensationen. Was sie auszeichnet, ist das innere Gleichgewicht zwischen den Objekten, die qualitative Ausgeglichenheit, die nicht eben lückenlose, aber doch nirgends fühlbar unterbrochene Geschlossenheit der Reihe. Daß Manet nur mit einigen liebenswürdigen Kleinigkeiten erscheint, ist vielleicht die gravierendste Schwäche, denn so hat man sich gerade diejenige Gestalt aus der Vorstellung zu ergänzen, in der wie kein zweites Mal das Genie des Jahrhunderts individuell resümiert erscheint. Auch die Einleitung der hier durchverfolgten Linie prägt sich nicht sehr kräftig aus, denn Delacroix ist nur andeutungsweise vorhanden, so eigentümlich ihm die Aquarellstudie einer Odaliske auch ist. Und die beiden Reiterbildchen des Géricault dringen trotz schäumender Rhythmik der Diktion, trotz sprühendem Temperament in kleinem Rahmen nicht so recht durch. Corot erscheint mit einem grausilbernden Idyll mythologischer Naturlyrik, Prototyp seiner Gattung. Ganz hervorragend ist Courbet vertreten, zunächst mit einer schönen Fassung der bekannten „Welle", vor allem aber mit einem 1863 gemalten Blumenstück, aus dessen wunderbar gedecktem, gehaltenem Grün die Lilien mit ruhiger, wärmender Flamme hervorleuchten. Nichts ist blenderisch oder nervös an solchem Bild, nichts prahlt oder geistreichelt, — solche Prosa würde Stifter gemalt haben. Weiter Daumier, wesentlicher als im Gemälde doch in den furchtbar grotesken Tuschskizzen von Säufern und Parlamentariern, wild verknaxten Physiognomien. Auch Gavarni erscheint flüchtig, Millet mit einem ihn selbst und Chaigneau bei der Arbeit zeigenden Aquarell von kostbar intimer Wirkung. Ein Entzücken ist die überaus pikante Malerei von Boudin, die Trouvilles Strand ganz in eine verschlagene Goldatmosphäre taucht, fein überwölkt und mit Figürchen und roten Fähnchen anmutig punktiert. Der gleißende, prickelnde Stil Monticellis ist in einer orientalischen Phantasie vertreten. Ein ganz voller Eindruck ist wieder Monet mit einer faszinierend lockeren, in Licht und Schatten strahlenden Landschaft aus Giverny und einem kleinen Männerporträt mit dem Datum 1864, das geradezu erregt durch die Sicherheit der lässigen Haltung und eine Klarheit der Flecken, die wie von Bergwasser überströmte Kiesel ausgebreitet sind. Zwei kräftige Landschaften von Sisley bestehen nicht leicht neben den diffus flimmernden Pariser Impressionen Pissarros, der das rege Verkehrsleben auf dem Pont Neuf nebelverhüllt vibrieren läßt. Mit etlichen Tuschblättern von Guys und einer ganzen Serie Degas, darunter einigen großen Pastellkartons von bezauberndem Perlmutterschmelz der Töne und kühnstem Entwurf, vollendet sich die eine Hemisphäre der Epoche. Denn was nun folgt, fühlen wir uns noch irgendwie problemgemäß verbunden. Cézanne ist sehr vielseitig aufgezeigt, durch eine nächtige, barock bewegte Szene „Die Eseldiebe", ein sehr schütteres, würdig in sich gefaßtes Selbstporträt und ein Stilleben mit Äpfeln von kostbarer Schönheit leuchtenden Emails; dazu kommen noch allerlei Bleistiftzeichnungen und eines der nur aus ein paar grünen Schuppen bestehenden Landschaftsaquarelle, die das Klingen der Luft von allem Materiellen befreien. Van Gogh ist mit einem großen Gartenbild und zwei Stilleben, einem fast eleganten Stück und dem äußerst vereinfachten, in Form und Farbe apodiktischen Brötchenkorb zur Stelle, den wir abbilden. Gauguin mit einer bretonischen Landschaft und zwei vollgültigen Werken flächig-dekorativen Charakters. Ein Kabinett gehört Renoir allein; aus den vielen Blumenstücken und Köpfchen heben sich eine höchst aparte, in lauter Diagonalen fein komponierte „Guitarrespielerin" und eine Landschaft aus Cagnes heraus, ein Garten mit wuscheligem Laub, das bunt um eine weiß hervorlugende Villa glänzt wie ein Tropfen in der Sonne. Von Toulouse-

Lautrec „Der goldene Helm" und eine geistvolle Moulin Rouge-Szene, die den besten Begriff von ihm als Maler gibt, denn selten war sein Pinsel so übermütig wie hier. Und damit sind wir am Ende angelangt, bei Picasso, dem Picasso der „blauen Periode". Nur eine Aktzeichnung mit Feder und Rötelstift zeugt durch reife Körperformen für den späteren Klassizisten, sonst ist nur jener vorkubistische Picasso veranschaulicht, in dem Puvis, Degas, Gauguin und Daumier nachwirken, aber auch ein Erbe spanischer Gotik, das den schlanken, eckigen Gestus seiner Apachen und Harlekins, die Asketik streng profilierter, tragischer Frauengestalten nicht unwesentlich mitbestimmt. Picassos Linie, farbige Ökonomie, kontrapostierende Bildordnung verrät hier schon einen archaisierenden Formalismus, der dann weiterhin ausschlaggebend werden soll. Noch aber ist er überwiegend Maler, ein Mystiker der Farbe, wennschon einer abstrakten. „Die Hochzeit der Pierette", wohl 1904 entstanden, ein blaugeisterndes Geheimnis, schillernd und spannend, beschließt hier die Entwicklung in großartiger Synthese und zugleich hinüberweisend in ein neues Reich, in dem das Gedankliche neue Rechte bekommen soll neben dem Sinnlichen. Eine Epoche ist vollzogen.

Otto Schoff. Frühling



Vincent van Gogh — Kleine Brote



Pablo Picasso — Die Hochzeit der Pierette

Frauen am Brunnen

Das Elend

P a b l o   P i c a s s o

Pariser Ausstellungen

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Von ADOLPHE BASLER

Ein Zitat aus Delacroix über Kunstkritik / Verschiedene Aussteller im Herbstsalon / Die Sammler Alphonse Kann und Barnes, ihre Lieblingsmaler Bouche, Soutine und das Wiederaufleben des Expressionismus in Paris / Die jungen russisch-jüdischen Maler Mane Katz (Galerie Percier) und Balgley (Galerie Barbazanges) / Van Gogh-Ausstellung in der Galerie Marcel Bernheim / Utrillo-Ausstellung in der Galerie Barbazanges / Chagall bei Barbazanges / Maler des 20. Jahrhunderts bei Paul Rosenberg / Grosz und Masereel in der Galerie Billette / Blumen (Galerie Weill) / Pascin (Galerie Pierre) / Die Galerie Alfred Poyet in Lyon und die kleineren Kunstgalerien

BEIM Lesen der ästhetischen Studien von Delacroix, die voriges Jahr bei Crès erschienen sind, blieb mein Blick an folgender Stelle haften:

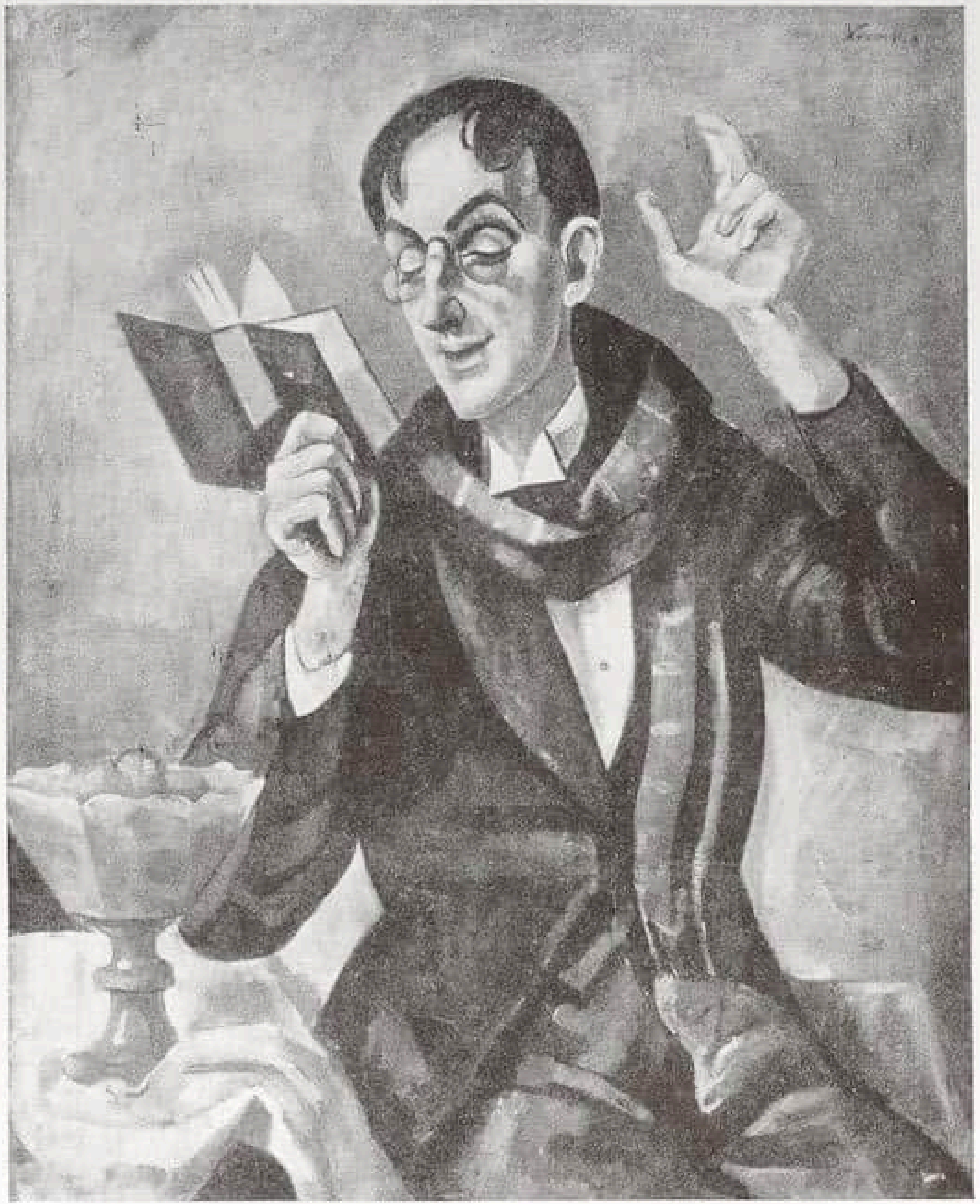
„Die Kritiken, die seit undenklichen Zeiten über Kunst gedruckt werden, haben stets fast unvermeidliche Nachteile an sich: zunächst bringen sie die elegante Welt zum Gähnen, auf die derartige Werke immer dunkel und durch schwer verständliche Worte verworren — mit einem Worte ermüdend wirken, weil sie nur etwas Vages im Geiste zurücklassen. Dann haben aber auch die Künstler ihren Haß auf sie, weil derartige Erörterungen, anstatt zur Beförderung des Fortschritts der Kunst beizutragen, die einfachsten Fragen verwirren und alle Ideen verfälschen. Außerdem bestreiten die Leute vom Metier den Verfertigern von Theorien das Recht, derart auf ihrem Boden und auf ihre Kosten zu fechten. Sie behaupten, daß nichts leichter sei, als Worte über Dinge aneinanderzureihen und in einem langen oder kurzen Text etwas wiederzugeben, was gebührend ausgedacht, abgewogen und obendrein gar ausgeführt und zum Ziele gebracht ist. Der arme Künstler, der völlig nackt mit seinem Werk an den Pranger gestellt ist, erwartet daher mit lebhafter Angst die Verdikte dieses Volkes, das so leidenschaftlich gern Urteile fällt."

Wenn nun der Kunstkritiker ein Bazillus ist, der seit Ewigkeiten an Kunst und Künstlern nagt, so ist dagegen der passionierte Liebhaber der Malerei, wie er seit einem Vierteljahrhundert auftritt, eine ziemlich neue Erscheinung. Seine Leidenschaft taugt gerade so viel wie die Werke, denen er seine ganze gesunde oder auch perverse Liebe weiht. Man könnte sogar sagen, daß die Passion dieser ganzen Gemeinde von Liebhabern für eine bestimmte Gruppe von Meistern auf das Deutlichste die Geschmacksstufe einer Epoche bezeichnet. Am Anfang jedoch war das Werk, dieses zuerst verkannte und unverstandene Werk, das nach und nach eine kleine Anzahl aufgeklärter Liebhaber oder Geschäfte witternder Händler bezaubert. Mit der Zeit wird es dann eine suggestive Macht für die große Masse von Sammlern, Spekulanten und Künstlern, und diese suchen sich dann nach Kräften möglichst das Modernste, Fortgeschrittenste, Originellste und Einschmeichelndste für Leute anzueignen, die schon an eine Art von Malerei gewöhnt sind, die allgemeinen Beifall beim Publikum gefunden hat. Ich, der ich heute noch nicht weiß, was „modern" ist und was nicht, der ich mir nichts daraus mache, ob ein Kunstwerk „fortgeschritten" oder „reaktionär" ist, der ich gesehen habe, daß das, was in seinen Anfängen frappierend originell erschien, mit der Zeit ein gewöhnliches Klischee wird, ich wage mich nicht etwa mit dieser weitschweifigen Einleitung hervor, um — meinethalben vom Herbstsalon zu reden, der gerade seine Pforten geschlossen

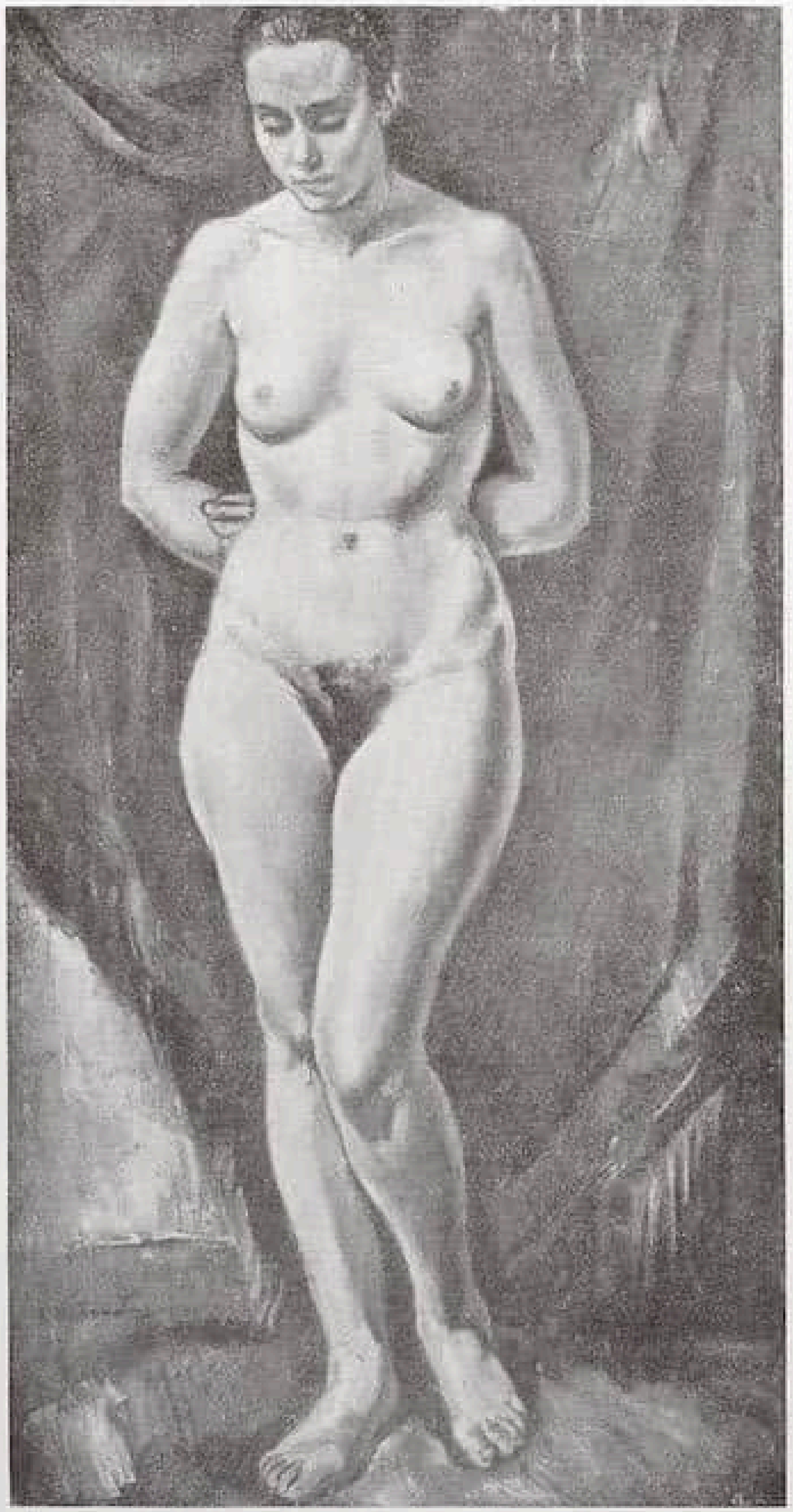
hat. Ich müßte aber doch das Talent eines Friesz und eines Marchand herausstreichen, deren Akte gute Beispiele einer disziplinierten, sensiblen und alles an Skandal Streifende vermeidenden Kunst sind, einer gemessenen, vielleicht allzu gemessenen Kunst, wie sie zahlreiche heutige Künstler hervorragend beherrschen. Ich würde gern alle diese geschickten, in ihrem Metier so gewandten Talente aufzählen. Man sehe nur den Schweizer Gimmi, der seit sieben Jahren durch alle Salons und private Kunsthandlungen die unzähligen Varianten seiner Interieurs mit stets denselben angenehm manirierten Akten spazieren führt, Bilder, die dem großen Publikum der Liebhaber stets gefallen, oder den Elsässer Simon Lévy, dem man vor zwei Jahren eine Landschaft mit einem so schönen Himmel nicht zugetraut haben würde. Simon Lévy hat seitdem allerdings bedeutende Fortschritte gemacht. Andere Namen sind der Pole Zak mit seinen verführerischen Kompositionen, oder Kramstyk mit seiner gelehrten Malweise, die sensiblen Maler Makowski und Mondzain, oder die Landsleute von Gimmi: die beiden Barth, der eine aus Zürich, der andere aus Basel, Domenjoz aus Genf, Haug aus Freiburg i. Ü. und die Schweden Eckegardt und Dethow, der Rumäne Iser, der Tscheche Musika und der Japaner Foujita — was gibt es nicht alles für ausländische Talente in diesem Salon! Und die Franzosen, wie Mainsieux mit seinen italienischen Landschaften, Grommaire mit einer Gestalt von einer gewissen Großartigkeit, Marquet, Chabaud, zwei Meister der modernen Landschaft, dann Verger-Sarrat und auch Favory, der mit seiner leichten sinnlichen Malerei beim Publikum großen Erfolg hat, das berauscht vom modernisierenden Akademismus seiner Malerei schmeichelt. Nicht die Malerei hat uns in deren Werke mit wirklich seltenen Qualitäten offenbart, sondern die Bildhauerei, die durch einen Maillol, einen Hernandez, den Katalanen Gargaillo, einen Meister der Skulptur in Schmiedeeisen, und durch den ausgezeichneten Tierbildner Pompon vertreten ist.

Der Zustand der Malerei, wie ihn uns der Herbstsalon gezeigt hat, ist günstiger, das seltene Talent zur Geltung zu bringen, das in klassischer Weise sein sensibles, aufrichtiges und gelehrtes Werk zustande bringt, als die Anarchie, die wir gewöhnlich bei den Händlern und den sehr zahlreichen Amateuren zu sehen bekommen. Diese bleiben wie gewöhnlich zurück. Die wahren Ideen und die wahren Leidenschaften, die in diesem Augenblick die Welt der Maler bewegen, werden erst viel später den Leuten zugänglich sein, die Malerei verkaufen und kaufen, mit ihr spekulieren oder gar über sie schreiben. Es gibt stets einen Liebhaber, der weiter fortgeschritten ist und ein größerer Kenner ist als die anderen, dem Händler und Sammler folgen und auf den sie hören. Der Wiener Alphonse Kann genießt z. B. einen solchen Ruf. Dieser Amateur-marchand kauft und verkauft alles, was es überhaupt an Schönem in der Kunst gibt, vom höchsten Altertum bis auf unsere Tage. Er gilt für einen sehr großen Kenner bei Antiquaren wie bei Händlern moderner Bilder. Ich möchte aber fast die Meinung von Matisse teilen, der einmal über Alphonse Kann sagte: „Im Grunde liebt er nur sein Sèvres-Biscuit, seine Porzellane, Miniaturen und Pastelle des 18. Jahrhunderts." Seine Leidenschaft für die moderne Malerei ist lange bekannt. Man konnte bei ihm dieselben Cézannes, dieselben Renoirs, dieselben Van Goghs sehen, die, bevor sie zu Kann kamen und nachdem sie ihn wieder verließen, die Schaufenster der größten Bilderhändler schmückten. Als die Bilder des Zöllners Rousseau, die von Matisse, von der Laurencin, von Picasso, Braque und Segonzac eine bestimmte Preisstufe erreicht hatten, nahm er ihre Bilder in seine sehr schöne Sammlung moderner Malerei auf. Er bekam sie auch sehr oft über und verkaufte so nach einiger Zeit seine Segonzacs und seine Derains und jetzt fängt er schon an, auf Matisse zu schimpfen. Er ist das Orakel der Snobs und der Händler. Jetzt

Mané Katz — Die zwei Juden. (Galerie Percier)



Roman Kramstyk — Porträt des Dichters L. (Salon d'Autonne)



E. Othon Friesz Aktstudie. (Salon d'Autonne)

André Favory Aktstudie (Galerie Jacques Rodrigues)

schwärmt er nur noch für Picasso und Braque und hat soeben Bouche und Grommaire entdeckt. Bouche ist sicherlich ein begabter Maler, nicht ohne Gefühl, sehr verwandt mit Segonzac durch seine Leidenschaft für den dicken, sogar beinahe zu dicken Farbauftrag, der die Formen aus einer dichten Masse von wenig nuanciertem und sehr lichtlosem Schwarz heraustreten läßt. Was Grommaire betrifft, so haben wir nicht auf die feierliche Einweihung seines Talents durch Alphonse Kann gewartet, um ihn den Lesern dieser Zeitschrift bekannt zu machen. Die Leidenschaft Kanns und seiner zahlreichen Gefolgsleute unter den Sammlern und Händlern wirft ein Licht auf den Zustand des allgemeinen Geschmacksgefühls. Es ist dieselbe Leidenschaft, die sehr spät einen Rouault entdeckt und gewürdigt hat, ein viel echteres und größeres Talent als Bouche und der junge Grommaire, und ganz dieselbe bringt auch Mr. Barnes aus Philadelphia dazu, für die Malerei eines Soutine zu schwärmen. Schon vor einigen Monaten hat mir ein deutscher Kunstschriftsteller, den ich in die Rouault-Ausstellung in der Galerie Druet führte, die Bemerkung gemacht: „Aber das ist ja Expressionismus!“, und ein deutscher Kunsthändler, dem man die Bilder des russischen Juden Soutine zeigte, rief aus: „Aber zum Teufel! warum zeigt man denn dann in Paris keine Bilder von Nolde, Kokoschka, Schmidt-Rottluff und von den anderen deutschen Expressionisten?“ Soutine fehlt es gewiß nicht an Talent. Seine Formen sind allerdings recht dürftig in ihrer pathologischen Erscheinung, seine Stilleben, die weniger gequält sind als seine Figurenbilder, und seine Landschaften, die einen sehr eigenwilligen Charakter haben, offenbaren jedoch durch ihre recht wild aufgetragene Farbe ein malerisches Temperament. Es steckt sogar mehr Unbewußtes als Bravour in der Malerei Soutines, aber er läßt doch sein Talent zu sehr durch den Zufall leiten.

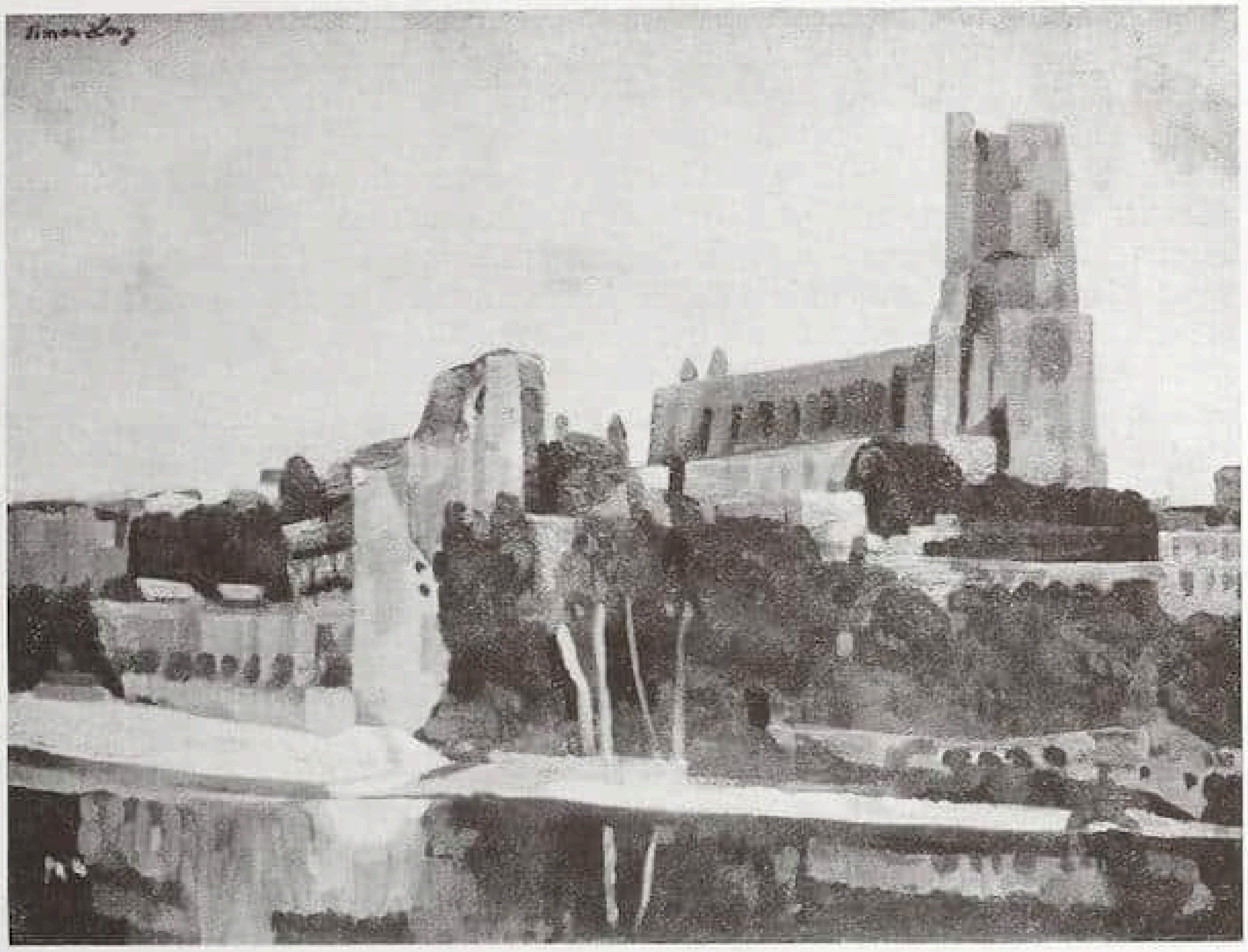
Man kann wiederholen, daß Soutines Expressionismus und alles, was Alphonse Kann und Barnes lieben, schon vor zwanzig Jahren durch die „Fauves“: Matisse, Derain, Rouault und die anderen, entdeckt worden ist, und wir streben doch heute nach einer Kunst von großem Maßstab und nicht nach der Wiederbelebung eines Bastard-Romantismus. Das wird aber Mr. Barnes nicht abhalten, die im Grunde ziemlich bedeutungslose Kunst Soutines in den Himmel zu heben. Ich glaube gern, daß Mr. Barnes, der das Verdienst hat, die größte Sammlung von Meisterwerken der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts zusammengebracht zu haben, auch ein großer Kunstkritiker ist, und gerade an ihn habe ich gedacht, als ich am Anfang dieser Chronik die Sätze aus dem Buch von Delacroix zitierte. Zitieren wir nun auch, was Mr. Barnes über Soutine schreibt: „Seine Zeichnung,“ so sagt er, „hat dieselbe Kraft wie die Tintorettos und ist fühlbar mit Hilfe der gleichen packenden Lichtkontraste ausgeführt, wie sie Tintoretto sehr deutlich beim Malen von Himmel, viel weniger klar jedoch bei anderen Gegenständen anwendet. Soutine hat das Motiv des Kontrastes der verschiedenartig aufgetragenen leuchtendsten Farben bereichert und hat damit eine seiner bedeutendsten technischen Schöpfungen zustande gebracht. Daher kommt es, daß die Sensation des intensiven Pathos, die Tintoretto nur auf einzelnen Stellen seines Bildes gibt, das ganze Bild von Soutine durchdringt.“ Man genieße aber noch die beiden folgenden Sätze: „Seine Malerei ist ihrem Sentiment nach näher an Van Gogh als an Renoir, aber der plastische Gehalt seines besten Werkes steht weit höher als das beste Werk Van Goghs.“ — „Er (Soutine) hat Cézannes Verfahren, die Züge symmetrisch aus dem Gleichgewicht zu bringen, noch weitergeführt, er geht auch weiter als Matisse, indem er die Körperpartien von den umliegenden Elementen trennt.“

Wem nach Lektüre dieser Literatur die hohe Intelligenz des Mr. Barnes nicht in ihrem vollen Glanze klar wird, dem empfehle ich über folgende Worte

nachzudenken, die kürzlich ein großer Schriftsteller in seiner Verzweiflung über die jeder Logik baren Absurditäten ausgesprochen hat, die man über Malerei schreibt: „Die moderne Malerei ist, glaube ich, die Poesie für alle Ungebildeten."

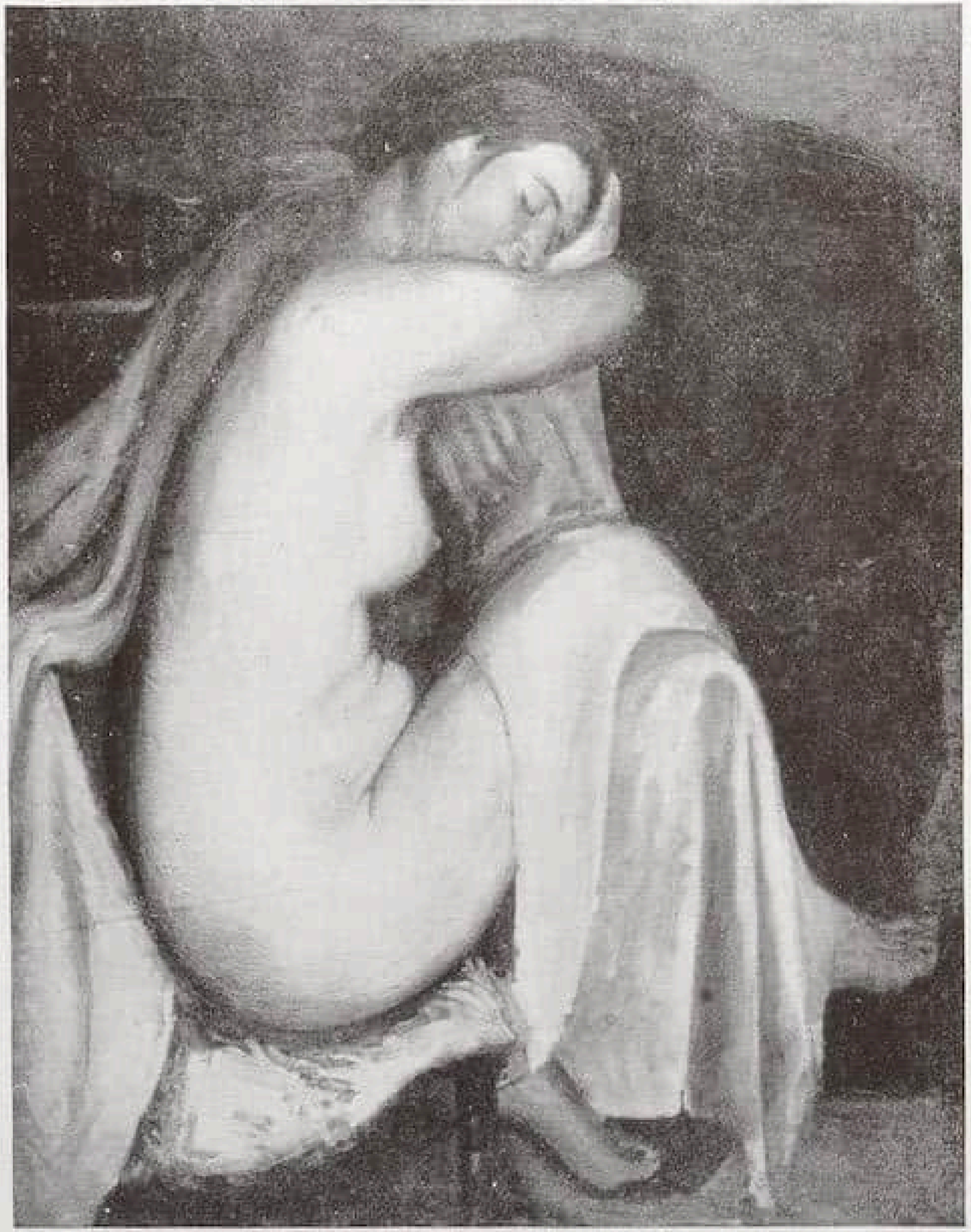
Jedenfalls hat das Beispiel des Mr. Barnes bereits seine Früchte getragen. Jeder Liebhaber, jeder Bilderhändler will seinen kleinen russisch-jüdischen Maler haben. Alphonse Kann verkündet als großen Maler Mane Katz, dessen Ausstellung ihn kürzlich in der Galerie Percier als einen guten Illustrator des jüdischen Lebens gezeigt hat, der Kritiker Vauxelles lanciert einen anderen Juden, Balgley, dessen Anfänge sympathischer waren als die furchtbar arroganten Nachahmungen von Rembrandt, Corot, Courbet und Renoir, die er letzthin in der Galerie Barbazanges ausgestellt hat.

Die beiden größten Ereignisse der Saison sind die Ausstellungen von Van Gogh und Maurice Utrillo. Marcel Bernheim hat in seiner Galerie 56 Werke Van Goghs zusammengebracht, die sich auf die verschiedenen Lebensabschnitte verteilen: 1885 (in Nuenen gemalt), 1886—88 (Paris), 1888—89 (Arles), 1888—89 (St. Remy) und 1890 (Auvers). So viel Formeln einander seit Van Goghs Tode abgelöst haben — das Genie Van Goghs hat nichts von seiner ewigen Jugend verloren, die die Eigentümlichkeit aller Meisterwerke ist. Ich erinnere mich an eine Bemerkung, die der leider verstorbene polnische Maler Slewinski, ein Freund von Gauguin und Van Gogh, vor 23 Jahren auf der Van Gogh-Ausstellung bei Bernheim jeune, Rue Laffitte, machte: „Nichts ist so schwer in der Kunst als aufrichtig zu sein." Das ist eben die wesentliche Begabung der Genies. Man hat dem pathetischsten modernen Maler viele gelehrte Bücher gewidmet, wir können nur sein erhabenes Genie bewundern und uns daran erfreuen, wenn wir zufällig den Vorzug haben, dieses Wunder zu schauen, wie „Die Barken in Saintes Maries", wie „Der Garten von Asnières", wie die beiden Repliken des „Bébé", „Die Oliven", „Die Mittagsruhe", „Die Auferstehung nach Rembrandt", „Die Pietà nach Delacroix", „Das Porträt des Dr. Gachet", „Die Italienerin". — Wir verlassen die erhabenen Emanationen des größten lyrischen Genies der modernen Malerei, der wie Fra Angelico eine von göttlichem Licht überflutete Welt geschaffen hat, um die Werke des anderen fluchbeladenen Genies — Utrillo — zu sehen. Ist nicht außerdem Van Gogh, wie der Kritiker Vauxelles bemerkt hat, der Ausgangspunkt für Utrillo? Wir haben die feierliche Weihe dieses Talents durch die große Galerie Barbazanges nicht abgewartet, die eben etwa 100 seiner älteren Arbeiten von den Erben Libaude erworben hat. An der Produktion des Malers seit 1918 sind seine zahlreichen Alkoholkrisen zu spüren, und wir hoffen nur, daß die Besserung seines Zustandes, die er der Pflege seiner Mutter dankt, andauern, und daß er weiter so schöne Bilder malen wird, wie sie bei Barbazanges ausgestellt sind. „Die Kathedrale von Amiens" und die Schneelandschaften sind den wahren Meisterwerken von 1912 und 1914 würdig. Raynal hat im „Cicerone" schon gesagt, was man über die Malerei Utrillos zu denken hat, ich wiederhole nur, was ich schon in meinen früheren Chroniken geschrieben habe, daß man sich vor seinen Bildern an die Meister des Impressionismus, die alten Holländer und zugleich an Canaletto erinnert fühlt, daß man geblendet wird durch den Schmelz seiner Farbe, durch Himmel, die so schön sind wie bei Corot, durch seine mächtigen Konstruktionen, die Richtigkeit seiner Valeurs und den seltenen Ton, der seine Landschaften umhüllt, daß Utrillo nicht zu lieben, die Malerei überhaupt nicht lieben heißen würde, und daß man später einmal diesen Pariser Maler des 20. Jahrhunderts so bewundern wird, wie wir heute die venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts bewundern. „Welche Bewunderung haben nicht seine Kathedralen und Kirchen, seine Pariser Straßen mit

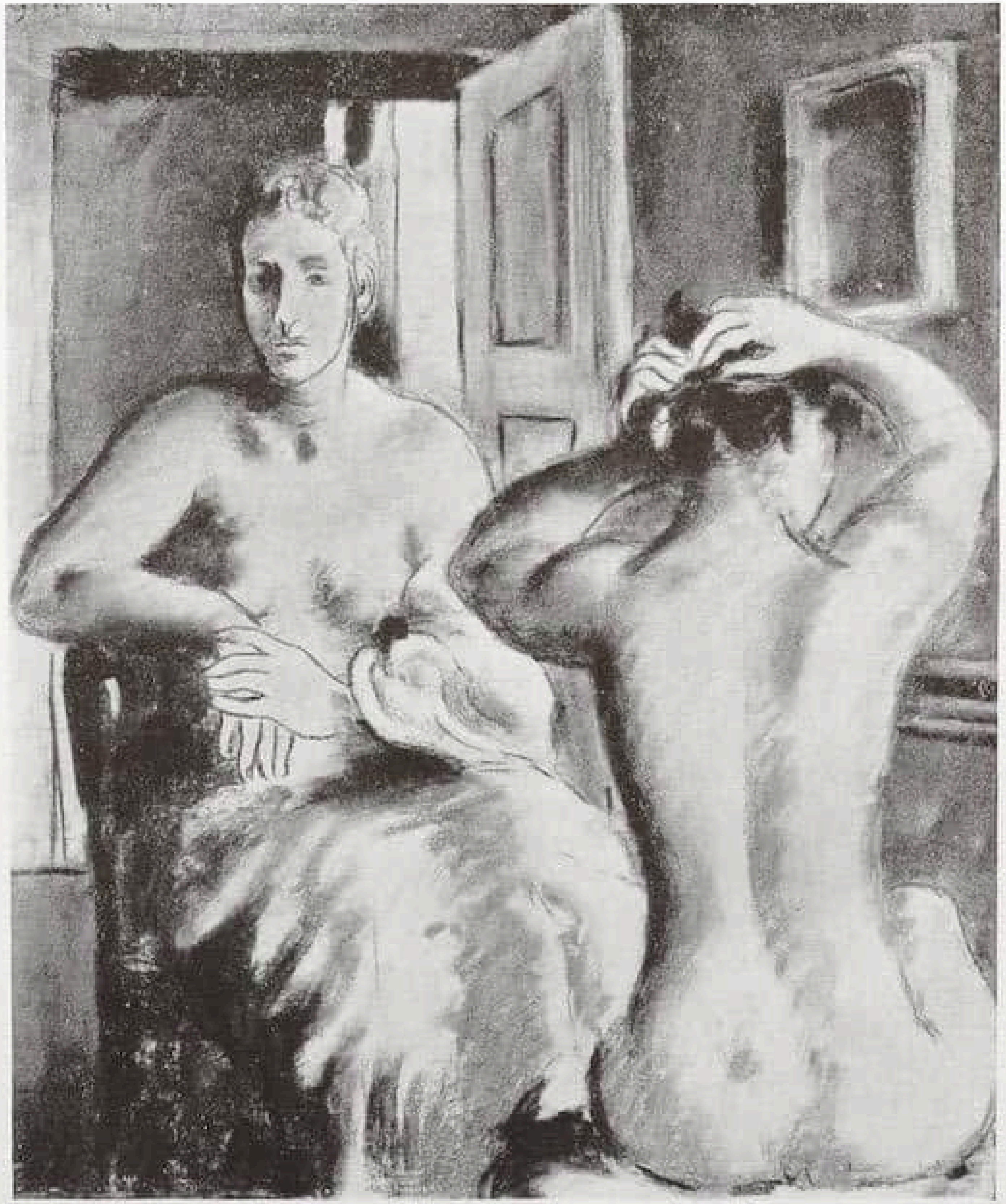


Simon Levy — Landschaft aus Albi. (Salon d'Autonne)

Bouche — Die Totenwache.



Jean Marchand — Aktstudie. (Salon d'Autonne)



Walter Gimmi — Interieur. (Galerie Jacques Rodrigues)

ihren phantastischen Perspektiven hervorgerufen, und seine Armenquartiere, seine Heimweh erweckenden Horizonte von Straßen und Gärten", wie einer der poetischsten Bewunderer Utrillos, Francis Carco, sagt. Alles ist über Utrillo schon gesagt worden, denn dieser Maler war noch glücklicher als Van Gogh. Er verlebte seine Kindheit und seine erste Jugend unter der Obhut einer Mutter, die ihn in die Schönheit der Malerei einführte. Suzanne Valadon, das Modell von Puvis de Chavannes, von Renoir, Degas und Lautrec, war auch die Lieblingsschülerin von Degas. Und, wie uns der alte Kritiker des „Oeuvre", Tabarant, erzählt, der als erster das große Talent Utrillos erkannt hat, war Suzanne Nachbarin der Familie Tanguy, und dort sah der junge Maurice die ersten Pissarros und die ersten Van Goghs. Glücklicher als Van Gogh, konnte Utrillo von seinen Anfängen an seine Werke verkaufen. Schon 1911 haben Mirbeau, Gallimard und der Maler André Derain die große Veranlagung dieses Talents gewürdigt. Das war noch die Zeit der kleinen Amateurs, die sich für die Malerei der Jungen begeisterten. Beim „Père Soulier", einem kleinen Händler gegenüber dem Zirkus Medrano, fand man Aquarelle von Picasso für 5 Franken. Derselbe Père Soulier verkaufte auch 1908 ein großes Gemälde des Zöllners Rousseau für 5 Franken an Picasso. Ganz nahe dabei, in der Rue Victor Massé befand sich der Laden von Mademoiselle Weill, die Bilder von Matisse, Derain, Picasso und Marquet für höchstens 100 Franken verkaufte, und ein wenig weiter, in der Avenue Trudaine, wohnte in einem riesigen Atelier ein symbolistischer Dichter und alter Commissair-priseur, Libaude. Dieser Mann wurde Utrillos Mäzen und er sammelte bei sich die ganze Produktion von 1910—1914 an, außer einigen seltenen Bildern der korsischen Zeit von 1914, die 1915 für 100 Franken das Stück von der Galerie Marseille an Jose Hessel abgetreten wurden. —

Die Gemälde Utrillos aus der Sammlung Libaude, die uns die Galerie Barbazanges gezeigt hat, wurden massenhaft von Bewunderern besucht, die sich beeilten, all diese aufgehäuften Schönheiten zu sehen. Seit den ersten Ausstellungen der großen Impressionisten in der Galerie Durand-Ruel erinnere ich mich nicht, daß eine Ausstellung eines lebenden Malers solchen Erfolg gehabt hätte. Durch das Fehlen jeder Formel haben die Bilder Utrillos ihre große Schönheit behalten und werden sie immer behalten.

Warum kann ich nicht dasselbe von der Chagall-Ausstellung sagen, die bei Barbazanges der von Utrillo vorausging? Die Bilder Chagalls, die wir vor dem Kriege bei den „Indépendants" gesehen haben, und die uns späterhin noch in seinem Atelier überraschten, haben alle ihre Frische verloren. Sie sind alt geworden, man sieht ihnen mit Schrecken ihre Entstehungszeit an, und von der ganzen Ausstellung bleibt uns nur der Eindruck eines Bildners zurück, der sehr begabt, aber ohne tiefen Ernst ist, mehr ein Illustrator als ein Maler.

Es gibt nichts Willkürlicheres als die Rangordnungen, wie sie Kunsthändler aufstellen. Sie lassen sich ebenso wenig aufrecht erhalten wie die Orakel der Liebhaber von der Art eines Alphonse Kann oder Barnes. So hat uns die Galerie Rosenberg zu einer Ausstellung von Malern des 20. Jahrhunderts eingeladen: Im ersten Saale Derain, Herbin, Léger, im zweiten Matisse, Picasso, Braque, im dritten Bonnard, Vuillard, Marie Laurencin. Von Derain hat man die schlechtesten Bilder gewählt. Und doch hätte er neben Utrillo und Segonzac als einer der seltenen Staffeleimaler vertreten sein müssen. Dagegen sind die Bilder von Picasso und Braque prachtvolle Wandteppiche. Man hänge die Hauptwerke von Corot und Cézanne daneben und sie werden vor dem Feuerwerk eines Picasso farblos erscheinen. Aber außer den Malern, deren Werk bei Paul Rosenberg ausgestellt ist, gibt es noch Rouault, Utrillo,

Segonzac und Marquet, die meiner Meinung nach für die französische Malerei des 20. Jahrhunderts repräsentativer sind als gerade Herbin, dessen naturalistische Proben nicht mehr Qualitäten aufweisen als seine kubistischen Klügeleien. Was für ein trauriges Ende ist dem Kubismus beschieden! Außer Braque und Léger, die sich normal weiterentwickeln, verleugnen alle anderen schamhaft den Kubismus, und die Galerie Léonce Rosenberg zeigt uns nur noch brave akademische Arbeiten von Metzinger, Herbin und Survage, die würdig wären, im Salon von Bouguereau zu figurieren.

Wir wollen noch die Ausstellungen von Grosz und Masereel in der Galerie Billette und die schöne „Blumenausstellung" erwähnen, die Mademoiselle Weill in ihrer Galerie mit Werken von Derain, Bonnard, Picasso, Utrillo, Braque, Suzanne Valadon, Pascin, Coubine, Vlaminck, Kars, Utter, Friesz, Per Krogh u. a. organisiert hat, sowie die Ausstellung des Werkes von Pascin, die in der neuen Galerie Pierre stattgefunden hat. Das Werk Pascins gefällt sehr und sein großes Zeichentalent wird mit Recht von den Kennern gewürdigt, denn ich kenne niemanden, der die menschliche Form mit mehr natürlichem Geschick handhabt als Pascin. Der sehr geschmackvolle Farbauftrag seiner Ölbilder verrät aber einen Zeichner und nicht einen Maler von großem Stil und ich wage es, seinen mannigfaltig und oft meisterhaft modellierten Formen vorzuwerfen, daß ihnen Größe fehlt. Pascin hat tatsächlich solche Angst, als prätentiös zu erscheinen, daß er es vorzieht, als ein vollendeter Zeichner und nicht als ein Maler mit Aspirationen zu gelten.

Die Provinz, die sich bis jetzt gegen den Impressionismus und alle Schulen, die in der unabhängigen modernen Malerei aufgeblüht waren, gesträubt hat, beginnt jetzt die impressionistischen Meister zu lieben und auch Matisse, Derain, Braque, Bonnard und Skulpturen von Maillol und Despiau zu sammeln. Das Museum von Grenoble besitzt z. B. schon Bilder von Matisse, Picasso, Derain und Rouault und das von Léon hat eben einen Utrillo erworben. Es besteht auch eine sehr lebhafte Handlung moderner Bilder in Lyon, die Galerie Alfred Poyet. In Verbindung mit den großen Pariser Galerien und den besten zeitgenössischen Kunstrichtern organisiert die Galerie Poyet von Zeit zu Zeit sehr interessante Ausstellungen. Letzthin hat sie eine große Zahl von Bildern von Bonnard, Braque, Derain, Utrillo, Dufresne, Pascin, Grommaire, Coubine, Lotiron, Rouault u. a. ausgestellt, und Werke aller dieser Künstler wurden für die bedeutendsten Privatsammlungen angekauft, die Lyon besitzt. Denn Lyon hat auch seine Tradition in unabhängiger Malerei. François Vernay, Carrand, Ravier zählen ja zu den besten französischen Malern des 19. Jahrhunderts, und unter den Lebenden wird Mérillon mit Recht für einen Künstler von großer Zukunft gehalten.

Die junge Galerie Alfred Poyet interessiert uns besonders. Sie ist wahrhaft jung und durch sie gerade lernen wir noch besser die Psychologie großer Pariser Galerien verstehen, die in Trägheit und Dünkel versunken sind, und deren Gedeihen auf einer Anhäufung von impressionistischen Bildern und einigen zeitgenössischen Vorposten beruht. Wir können hinzufügen, daß der zuletzt genannte Fall von Tollkühnheit sehr vereinzelt bleibt. Zwei und drei bereits anerkannte Künstler, die nicht mehr jung sind, maskieren für die kühnsten unter ihnen das Aufschäumen der Kunst, die heute so voll von Hoffnungen und von unerreichter Mannigfaltigkeit ist. Weder Derain noch Utrillo verdanken z. B. ihre hohe Bewertung den Händlern. Das Fehlen von großzügigen Händlern hat in Paris wie in der Provinz zahlreiche kleine Galerien aufkommen lassen, die sich den Jungen widmen: Die Bilder der besten lebenden Künstler, ausgenommen von Bonnard und Matisse, finden sich in den kleinen Galerien.

RUNDSCHAU

Sammlungen

EINE BEDEUTENDE NEUERWERBUNG DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETTS

In aller Stille und trotzdem die Aussichten auf Erfolg bereits sehr gering waren, ist es Herrn Geheimrat Friedländer gelungen, einen der größten deutschen Kunstschätze für die Berliner Sammlung zu sichern. Es handelt sich dabei um 6 der prachtvollsten Zeichnungen des Matthias Grünewald, die ehemals dem Frankfurter Patrizier v. Savigny gehörten, und die unter den 22 Zeichnungen des Aschaffenburger Meisters, die man bisher kennt, von allererster Qualität sind. Diese sind teilweise Vorstudien zu bekannten Bildern dieses größten deutschen Künstlers, wie die Stuppacher Madonna, die Karlsruher Kreuzigung, teils frei erfundene Studien, deren Beziehungen zu den etwa verschollenen Originalen vorerst nicht festzustellen sind.

Es ist selbstverständlich, daß die Erwerbung eines solchen Schatzes nicht leicht durchzuführen war. Wir behalten uns im übrigen vor, unseren Lesern demnächst in den „Monatsheften für Bücherfreunde und Graphiksammler“ textlich und illustrativ die Blätter vorzustellen. *B.*

SAMMLUNGSKATALOGE, JAHRESBERICHTE u. a.

HAMBURG. Als VIII. Nummer innerhalb der „Führer durch das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe“ ist soeben ein mit zahlreichen Strichätzungen und 24 Tafeln versehener Band „Holländisches Kunstgewerbe“ von Heinrich Kohlhaussen erschienen, der über die Abteilung der Hamburger Sammlung hinaus handbuchartigen Wert besitzt und eines der reizvollsten Gebiete alten Kunstgewerbes grundlegend erschließt. Eine Zeittafel ermöglicht zunächst den historischen Überblick. In einzelnen Abschnitten werden nacheinander die Ausstattungsstücke (Gemälde), die Möbel, die Metallarbeiten, Medaillen, Gläser und das reichhaltige Kapitel Keramik — dieses besonders tiefschürfend — behandelt. Eine wissenschaftlich vorbildliche Arbeit, die gründliches Spezialstudium zur Voraussetzung hat und gerade den Sammlern unentbehrlich sein dürfte.

LONDON. Das Victoria and Albert-Museum veröffentlicht soeben den „Catalogue of the Constatine Alexander Jonides Collection“, dessen erster Band ausschließlich Gemälde und Zeichnungen behandelt und 36 Tafeln enthält, die die Hauptwerke der Sammlung reproduzieren. Unter diesen gibt es Arbeiten von Rembrandt und anderen Meistern der holländischen Schule, aber auch Bilder von Botticelli, Tintoretto Guardi und anderen Italienern. Dazu die bedeutenden Werke des neunzehnten Jahrhunderts, die Schule von Barbizon, dann Courbet, Delacroix, Degas, Jngres und viele Engländer, wie Bonington, Rosetti, Burne-Jones u. a. — Im ganzen ein etwas buntes Nebeneinander, das ein eigentliches Programm vermissen läßt. Der Katalog aber ist mit einer Akribie gearbeitet, die man gerade bei englischen Arbeiten dieser Art nicht allzuoft antrifft. Verfasser desselben ist Basil S. Long. Der Katalog ist um 3 Shilling direkt vom Museum zu beziehen.

OSLO (Christiania). Unter dem Titel „Beretning om Kristiania Kunstindustriemuseums Virksom het 1923—1924“ legt dies nordische Kunstgewerbemuseum soeben in typographisch-illustrativ einwandfreier Form seinen Jahresbericht vor, der durchaus den Sammlungsberichten anderer Museen folgt und einige der beachtlichen Neuerwerbungen, darunter Möbel der deutschen Renaissance und einen frühmittelalterlichen Wandteppich in noch durchaus byzantinischem Stil abbildet. Nach den in diesem Bericht mitgeteilten Tatsachen scheint sich gerade dieses Museum unter der Ägide seines Konservators Thor Kielland in einer glücklichen Entwicklung zu befinden.

DRESDEN. Zeitlich nachzutragen ist noch eine kleine Sonderschrift eines der besten Kenner des 18. Jahrhunderts in Europa, die in den amtlichen Veröffentlichungen der Dresdner Galerie bereits 1923 erschienen ist. Deren Titel heißt: Canaletto. Von Moritz Stübel. Sechzehn Tafeln reproduzieren die unvergleichlichen Dresdner Ansichten Canalettos und der ausgezeichnete Text des Verfassers, dessen Werk über den Dresdner Sammler Christian Ludwig von Hagedorn gerade in neuester Zeit wieder sehr an aktuellem Interesse gewonnen hat, ist durchaus grundlegend für die Geschichte des Künstlers, aber auch für die klassische Zeit der Architekturmalerei des 18. Jahrhunderts.

In diesem Zusammenhang mag nachdrücklich noch auf ein anderes Werk des gleichen Verfassers hingewiesen werden, das bereits in zweiter Auflage erschien und einen ähnlichen wichtigen Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts darstellt. Es handelt sich um das Reisetagebuch Daniel Chodowieckis, vom 27. Oktober

bis 15. November 1773, das Moritz Stübel unter dem Titel „Chodowiecki in Dresden und Leipzig“, in der Lehmannschen Verlagsbuchhandlung — Dresden — herausgegeben hat. *B.*

DAS MUSEUM JÜDISCHER ALTERTÜMER IN FRANKFURT a. M.

Das Museum, das seit kurzer Zeit die altertümlichen Räume des ehemaligen von Rothschildschen Geschäftshauses und jetzigen Gemeindehauses (an der Ecke der Fahrgasse und der ehemaligen Judengasse) bezogen hat, verdankt einen wesentlichen Teil seines Besitzes, vor allem eine umfassende Vorbildersammlung und die Handbibliothek, der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Altertümer.

Diese Sammlung von Kultgegenständen, meistens Kunstgewerbe aus dem 17. bis 19. Jahrhundert, ist in ihrer Gesamtheit ein Dokument für den Wandel der Kunstformen durch die Zeiten, für die Auflösung und Wiederbelebung älterer Formen der hohen Kunst im Kunstgewerbe. Gerade weil die Kultgeräte der jüdischen Gemeinschaft, der Ghetto, die orthodoxe Tendenz haben, einmal geprägte oder übernommene Formungen traditionell zu erhalten, und der spätere Meister nur ehrfürchtig und bescheiden wagte, das Neue als Schmuck und Kranz dazuzugeben, enthalten z. B. die auf Rollen geschriebenen oder gestochenen Erzählungen der Esthergeschichte (die Megiloth) einen Stilabriß von mehreren Jahrhunderten in naiver und also organischer Zusammenfassung: — von den quattrocentistischen Darstellungen des Auszugs aus Ägypten bis zur hochbarokken Ornamentik und den zopfigen Abschlußleisten der Rollen. Auch die Hagadar (kleine bildgeschmückte Bücher mit der Ostererzählung) zeigen diese Stilmischungen. Das älteste Werkchen der Ausstellung stammt aus Mantua aus dem Jahre 1560 nach einem Prager Muster vom Jahre 1526. Die Hafdalargeräte entwickeln sich von der einfachen Form der viereckigen Gewürzbüchse immer mehr zu Türmchenatrappen in reicher Filigranarbeit, die oft Nachbildungen deutscher und polnischer Rathaus- und Kirchentürme sind. Eine selbständige Gestaltung zeigt eine Büchse mit acht biblischen Bildern auf Email. Als alte medizinische Geräte in künstlerischer Arbeit erscheinen vielerlei Beschneidungsgeräte. Daneben sieht man Brautgürtel und Eheringe, zwei große seltene Meißner Schalen mit jüdisch-biblischen Darstellungen; synagogale Waschgeräte und Laubhüttenlampen ergänzen die Sammlung. Von bibliophilem Interesse ist eine Maimonideshandschrift aus dem 15. Jahrhundert mit vielen Miniaturen. Im 19. Jahrhundert verlieren die Geräte meist ihren handwerklichen Reiz, auch wenn sie handgearbeitet sind. *C. B.*

EINWEIHUNG DES MUSEO PETRIANO IN ROM

Das Museo Petriano, die Gründung Benedikts XV., das nach dem Vorbild der Florentiner Domopera eine Sammlung von Monumenten, die sich auf die Baugeschichte der Peterskirche beziehen, enthält, ist am 20. d. M. mit einer Feier, der die Kardinäle Merry del Val, Galli, Vannutelli, Sbarretti und Ehrle beiwohnten, eingeweiht worden. Die Eröffnungsreden hielten Kardinal Merry del Val und der Generaldirektor der Sammlungen, Nogara. Die Sammlung wird schon in den nächsten Tagen dem Publikum zugänglich gemacht werden. Der Cicerone wird noch eingehender auf dieses neueste Museum der ewigen Stadt zurückkommen. *L. S.*

MODERNE KUNST IN DEUTSCHEN SAMMLUNGEN

Das Museum in Wiesbaden erwarb von Heinrich Nauen eine „Parklandschaft“, das Museum Wallraf-Richartz in Köln einen „Pierrot“ des Spaniers Juan Gris.

Ausstellungen

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Erfurth, Meister des Bauhauses / Fides: Nolde / E. Richter: Heckel / Kühl und Kühn: Lubbers / Kunstverein: Das junge Rheinland.

Die sieben Meister des Bauhauses stellen gemeinsam bei Erfurth aus. Es sind zum weitaus größten Teil neue Arbeiten, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphiken und Entwürfe. Geplant war die Ausstellung, als die Existenz des Bauhauses in Frage stand; am Eröffnungstage waren die Verhandlungen mit anderen Städten so weit, daß am Fortbestand dieser Arbeitsgemeinschaft nicht mehr zu zweifeln ist. Es handelt sich in der Tat um eine Arbeitsgemeinschaft, wie man auch bei dieser Gelegenheit sieht. Jeder der Künstler war eine abgeschlossene Persönlichkeit bei seinem Eintritt in diese neuzeitliche Kunstschule, jeder von ihnen hat in den fünf Jahren gemeinsamen Schaffens hinzugewonnen, ohne von seiner Eigenart etwas aufgeben zu müssen. Daß Menschen wie Klee oder Kandinsky gerade in den letzten Jahren so fruchtbar waren, scheint nicht

ohne Zusammenhang damit zu sein. Man vergißt beim Besuch der Galerie, daß diese Arbeiten seit Jahren im Brennpunkt des kunstpolitischen Interesses stehen und daß sich bisher vorwiegend die Kunsttheoretiker mit den Werken beschäftigten. Heute mißt keiner von denen, die sich ernsthaft mit Kunst befassen, diese Werke an verbrauchten Maßstäben oder läßt sich durch das Fehlen des sogenannten Stofflichen oder die Tatsache einer neuen Gestaltungsform davon abhalten, das Wesentliche zu sehen, das zu allen Zeiten ein Produkt des Persönlichen, Zeitlichen und des Künstlerischen an sich war. Man genießt die außergewöhnliche Verfeinerung der malerischen Kultur, sofern man nicht durch sie hindurch einen der wichtigsten Beiträge zur Erkenntnis unsrer Zeit wahrnimmt. Vor L. Feiningers in Farbe und Linie sensiblen Aquarellen hat man fast ein körperliches Gefühl ästhetischer Befriedigung, ihr eigentliches Wesen liegt aber in einer Umspielung der Wirklichkeitsbasis durch Darstellungskurven, die höher und tiefer gehen, als unsere Phantasie beim ersten Ansehen begreift. G. Marcks zeigt Holzschnitte meist vertikalen Aufbaus, karg in der Geste, aber feinnervig im Schnitt. Muches Gemälde verbinden die Lockerheit des späten Kubismus mit dem Reiz reich zusammenklingender Farben (Stillleben mit Apfel). Schlemmers Arbeiten tendieren nach dem Wandbild auf der einen, nach dem mechanischen Ballett auf der andern Seite. Auf beiden Gebieten hat er in Weimar hervorragende Versuche gemacht. Schlemmers Einsicht in den menschlichen Mechanismus und seine Verwertbarkeit zu einem Kräftespiel im Raum und in der Fläche ermöglicht ihm nach beiden Seiten hin ein synthetisches Kunstwerk. Moholy-Nagys Bilder ähneln Materialkonstruktionen, zu denen Menschen des praktischen Lebens zunächst rascher eine Beziehung finden als Kunstkenner. Wie sich bei ihm klar meßbare Flächen und Körper durchdringen, das ergibt einen Sonderfall, der seine Erfüllung in einer kollektiven Arbeit, im Bau finden dürfte. Von Klee sind Gemälde und Aquarelle da, die erneut seine Art zeigen, Gegenständliches und Ungegenständliches nebeneinander als Noten zu benutzen, zwischen denen sich der eigentliche, äußerst differenzierte Vorgang abspielt. Nichts ist bei ihm wirklich, solange es in der Vereinzelung betrachtet wird, aber alles ist voll greifbaren Lebens, wenn man die Pendel, die Häuser, die Zahlen der „Schicksalsstunde", die Figuren des assyrischen Brettspiels als Noten begreift, zwischen denen Schicksal oder Spiel liegt. Kandinskys neue Arbeiten verleiten infolge ihrer rein abstrakten Darstellungsart weniger zu Mißverständnissen, dafür zu rascherem Sehen. Gerade in den letzten Aquarellen und Gemälden aber, die sich romantischem Geiste nähern, steckt unendlich viel Empfindung und Mitteilungsdrang, sodaß nur eine intensive Versenkung in die Abgestuftheiten seiner Farben- und Formendurchdringung sich der Mitte ihres Lebens nähern kann.

In der „Fides" hängen neue Gemälde und Aquarelle von E. Nolde. Ein Bildnis wie „Thora" zeigt Nolde als spezifisch nordischen Psychologen, das „Junge Paar" hat die Vehemenz seiner Aquarelle, in denen Nolde unerschöpflicher ist als auf jedem anderen Gebiete. Neben momentanen Pinselaufzeichnungen nach Blumen, Vögeln und Fischen sind Landschaften aus Italien und Spanien da, aber nicht einmal die über den Lagunen Venedigs untergehende Sonne kann seiner Palette einen Nicht-Noldeschen Zug verleihen. Wie andere mit dem Bleistift in der Hand meditieren, so Nolde mit Wasserfarben. Die Aquarelle scheinen bei ihm die vorläufige Aufzeichnung mit dem Stift zu ersetzen und nähern sich trotzdem fast immer dem fertigen Bild.

Bei E. Richter waren eine Anzahl Aquarelle E. Heckels von der Nordsee und aus dem Allgäu zu sehen; Blätter mit allen Eigenheiten des Heckel der letzten Jahre, ohne Wesenszüge, die einen neuen Antrieb verrieten. Von einer jungen Malerin Münchener Herkunft, Steffi Kohl, Zeichnungen, die eine Menge persönlicher Schriftzüge aufweisen. Die anspruchslosen Blättchen sind im guten Sinne frauenhaft, spontan und der jeweiligen Empfindung nachgebend; zuweilen einem Verismus zuneigend, der mit der fest umreißenden Linie arbeitet, dann wieder einem porösen Gewebe von Licht und Schatten sich nähernd, das lyrisch betont ist. Zur Zeit hat Ernst Stern Theaterimpressionen ausgestellt, die mehr in das Kapitel der angewandten Kunst gehören. Durch Theaterpublikationen ist das meiste von ihnen bereits bekannt.

Adrian Lubbers' Italienische Landschaften (bei Kühl und Kühn) repräsentieren einen Kubismus, der vorläufig nur in der Konstruktion der reinen Landschaft aufgeht. Das scheint zu beweisen, daß er weniger von sich als von der bereits bestehenden Theorie aus zur Besonderung der Form gekommen ist. Figürliches bleibt noch ganz außerhalb. Eine gewisse Trok-

kenheit eignet seinen Farben und Raumelementen, ohne daß, wie bei einigen seiner holländischen Landsleute, das Flächige dem Wandbildmäßigen sich näherte.

„Das Junge Rheinland“ hat mit seiner ersten Wanderausstellung im Kunstverein begonnen. Die Gruppe wurde in der breiteren Öffentlichkeit bekannt, als sie mit der Dresdner Sezession und der Novembergruppe zusammen eine erste Internationale Kunstausstellung in Düsseldorf veranstaltete. Die Grundeinstellung der Gruppe, die jungen Kräfte des Rheinlandes zu sammeln, ist geblieben, wenn auch die Zahl der Mitglieder zurückgegangen zu sein scheint. Wie immer in solchen Fällen muß manches Unwichtige mit durchgeschleppt werden, auch manches, das keineswegs wie Junges Rheinland aussieht. Daneben stehen aber ein paar Eigene, die deutlich wissen, was sie wollen, Max Ernst vor allem, Adalbert Trillhase, Gert Wollheim, Hans Rilke. Max Ernst hat manches von den Valori plastici, aber seine Phantasie ist niederrheinisch. Wollheim steht dem Verismus nahe, aber seine Malerei ist elastisch und westlich orientiert. A. Trillhaase hat Beziehungen zu den primitiven Niederländern, aber seine Verdeutlichung ist idyllischer. Im übrigen sieht man, daß das Junge Rheinland unter denselben Sternen lebt wie die übrigen Provinzen Deutschlands. Man spürt die Beeindruckung durch Dix, Klee und die Abstrakten, wenn man von älteren Einflüssen absehen will, die zu überwinden wären. Im ganzen vermittelt die Ausstellung mehr einen Einblick in die Bewegung der Kunst als eine Bekanntschaft mit neuen Künstlern. *Grohmann.*

Galerie Arnold veranstaltet nach Schluß der Kokoschka-Ausstellung am 8. März eine größere Ausstellung der Plastiken von Georg Kolbe. In Vorbereitung für April ist eine Ausstellung der Werke von Ferdinand Hodler.

AMSTERDAM

Im Städtischen Museum stellt sich Lodewyk Schelfhout mit seiner jährlichen Ernte ein. Seine Motive, seine Formensprache erweisen sich als immer begrenzter. Die Abwandlung ein und derselben Haltung bei Menschen, Tieren und Dingen geht bereits in die Routine über. Statt der Form steht die Formel. Die quantitative Fruchtbarkeit kann nicht darüber täuschen, daß er, wie schon einmal in einer früheren Periode, einen Erstarrungszustand durchmacht, der dieses Mal freilich bedenklicher ist, da Schelfhout nicht mehr sucht, sondern sich selber als arrivierten Meister behandelt. Will er weiter kommen, so wäre es nötig, daß er durch das Erreichte, das er immer wiederholt, durchbräche. *H.*

DEN HAAG

In der Königl. Kunsthandlung Kleykamp wurde eine Ausstellung von Gemälden eröffnet, die sich stolz und herausfordernd „Die Modernen“ nennt. Es geht um die Maler Jan Sluyters, Leo Gestel, Colnot, Mathieu Wiegman, Piet van Wyngaerdt, Toon Kelder, allesamt Künstler, die vielleicht im Haag noch als „modern“ anmuten, im Grunde jedoch ihre Reputation gar nicht mehr zu erkämpfen brauchen. Es sind die angekommenen, die nun schon tonangebenden Talente, deren Entdeckung und Vorstellung im Haag reichlich spät, reichlich nachträglich erfolgt. Sie gehören, wie sie in der Ausstellung zusammengewürfelt wurden, insofern zueinander, als die Abkunft, die sie wohl verleugnen möchten, die Abkunft von Breitner nun deutlich wird. Breitner, der Tote, erweist sich als der Stärkere; er holt sie, die sich von ihm ablösen wollten, Schritt um Schritt zurück und vereitelt so abermals das Entstehen einer mehr als nur lokal-wichtigen Schule. Diese Maler, die noch vor zehn Jahren so feinhörig auf den großen Strom der europäischen Formwandlungen hinhorchten, sie sind matt und müde geworden und retten sich in das seit alters Gekonnte. Nur Toon Kelder macht eine Ausnahme. Diese Ausnahmestellung aber gewinnt er nicht so sehr durch das Artistische denn durch das Menschliche: sein Temperament ist es, was sich als unverbraucht, draufgängerisch, sinnlich-überschäumend erweist. Er kommt aus Rotterdam; er scheint seiner Art nach südlicheren, vielleicht belgischen Bluteinschlag zu haben. Dieser rettet ihn in einem Lande, wo die Künstler isolierter stehen als anderswo, wo sie sich gegenseitig wie Berserker um die Futter- und Prestigekrippe raufen und wo die Kritik ihre einzige Aufgabe darin sieht, zu bremsen und an die „großen Meister“ zu erinnern. Auf den holländischen Modernen lastet die Vergangenheit; ein Marinetti wäre hier nötig, um mit dieser Bürde immer tödlicherer Konventionen aufzuräumen.

Dr. Knüttel vom Haager Gemeindemuseum ist dieser Marinetti-Herkules nicht. An der modernen Abteilung des Gemeindemuseums, die ihm untersteht, sucht er klassischen, nämlich den historischen Sammel- und Aufhängungsgrundsätzen treu zu bleiben: Die Toten müssen ebenso zu ihrem Rechte kommen wie die Lebenden. Die Übersicht über das letzte Jahrhundert, die

er jetzt herausgestellt hat, ist in der Tat besser, suggestiver als früher. Immerhin schließt die Kunst der Lebenden sich in diesen begrenzten Räumen nur zufällig, nicht logisch ans Erbe der Vergangenheit an. Solange man probiert nachzuweisen, daß aus der Haager Schule bis zu Isaac Israels für die Heutigen nicht nur technische Anweisungen sondern Anleitungen zum Leben zu entnehmen seien, begreift man nicht die Ruinierung der Wirklichkeit, die der Impressionismus angerichtet hat. Was tot ist, soll man ruhen lassen. Ein deutlicher, sprühender, wirklich aktiver Ausdruck unserer Zeit wird erst dann entstehen, wenn die Haager Gemeindeverwaltung größere Räumlichkeiten zur Verfügung stellt, die dann ausschließlich den Lebenden vorbehalten werden müßten.

KÖLN

Maler können sich an die verschiedensten Schichten wenden. Wie etwa im gegenwärtigen Afrika die Ur- und Entwicklungszustände der Menschheit bis zum ziemlich „fortgeschrittenen" Europäer wohnen, so hängen im Kölner Kunstverein Alfred Sohn-Rethel, Hermann von der Dunk, Helmuth Macke, Fritz Schaefler zusammen. Es sind oder waren lauter ehrliche Leute. Sohn-Rethel, der malkulturgesättigte, arbeitet Porträts, die nicht nur anständig sondern sogar vornehm aussehen. Hermann von der Dunk, der frühverstorbene einzige Essener Maler, hatte eine überaus solide Technik. Er eroberte mit dieser zuerst die zarten Madonnen der Frührenaissance, eignete sich dann den Baumschlag der Donauschule an und wuchs schließlich fast zu einem Böhle-Thoma, der mühelos in unserer flugdurchzeugten Welt das Brustbild einer alten Dame mit Klemmer vor einen Dürerhintergrund setzen konnte. Die Genannten mit ihrem reichen Malenkönnen und In-der-Vergangenheit-Wurzeln, repräsentieren gewissermaßen das Stadium hart hinter der Menschenfresserei. Nun kommen die Weißen, Macke, der kräftig zuhauende, der, nachdem er einen ordentlichen Strich hingesetzt hat, die Welt darin sucht, und Schaefler, der nach der gleichen Tätigkeit eine angenehm dekorative Wirkung feststellen kann. Um das Bild abzurunden, gibt es einige keramische Verirrungen im Kunstverein.

Alfred Salmony.

LEIPZIG

Der Kunstsalon Heinrich Barchfeld scheint mehr und mehr zu einem Institut auszuwachsen, das sich in erfreulicher Weise für junge werdende Kunst einsetzt, über die bisher in einer breiteren Öffentlichkeit noch nicht diskutiert wurde. Nach Übersiedlung in seine neueren, im Zentrum gelegenen Räume wurde hier eine kleine, gutgesichtete Auswahl von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen des in München lebenden Griechen Yorgo Busianis geboten. Dessen eigenste Domäne scheint die Gestaltung von Bildnissen zu sein, die aus einer starken seelischen Hintergründigkeit geboren sind. Aus schweren, meist metallhaften Farbtönen ersteht bei ihm der Mensch, gleichsam mit dunkler Mystik umwoben, zu einem wesenhaften Gebilde. Eine gewisse suggestive Kraft ist dieser Art von reiner Malerei nicht abzusprechen. Die abgeschlossene Form des Objekts interessiert den Künstler weniger als das verdichtete Klanggefüge aufzuckender, vibrierender Farben, die in pastosem Auftrag feinnervig empfunden sind. Völlig ausgereift erscheint Busianis freilich zunächst nur in seinen Zeichnungen, in denen sein Drang, das Innere sichtbar herauszustellen, eindringlich und überzeugend sich kundgibt.

T.

PARIS

In der Galerie Pierre — Rue Bonaparte 13 — ist soeben die erste Ausstellung eines deutschen Malers eröffnet worden, was immerhin besonders bemerkt werden darf. Und zwar handelt es sich um acht Gemälde von Helmut Kolle (H. vom Hügel), der s. Zt. in der Serie „Junge Kunst" den kleinen Band über den Zöllner Rousseau geschrieben hat. Kolles Kunst findet bei der französischen Kritik sympathische Zustimmung, und es ist wohl seit Menschengedenken das erste Mal, daß deutsche Bilder an französische Sammler verkauft werden konnten.

So erfreulich an sich dieser Anfang ist, wäre es dennoch wichtiger, wenn das moderne Frankreich sich bald einmal über die führenden deutschen Maler von Corinth über Kokoschka bis zu Heckel u. a. informieren wollte. *b.*

PRAG

Künstlervereinigung „Manes": Gesamtausstellung Vaclav Špala. Neben Štursa, dem Bildhauer, sicher der ursprünglichste unter den tschechischen Künstlern. Erdkraft, Sinnlichkeit, aus rustikalem Kern verfeinerte Empfindung. Primäres Ausdrucksmittel: die Farbe: Dreiklang von Rosa, Blau und Grün, der durch eine strebsame Entwicklung durch alle Aufgaben moderner Problematik — auch der kubistischen — hindurch zu einem bewußten und

wirkungsvollen Ensemble durchgearbeitet wurde. Die sprunghafte, früher manchmal flüchtige Form jetzt gepackt zu resolutem Sehen. Ohne Einbuße an elementarer Kraft, wie die letzten impulsiv hingesetzten Landschaften beweisen. Slavische Versonnenheit, Sinnenspiel, musikalische Bewegtheit der Farben — alles aus sprudelndem Impuls heraus erfaßt, oft unbedenklich, nie unbedacht, immer voll reinster, kindhafter Weltfreudigkeit. Für die tschechische Moderne wichtig, die sich — auch infolge Traditionsmangels — leicht in Krampfhaftigkeit oder Sentimentalität verstrickt. Spala ist der Künder des hinter Städten geruhsam wachsenden Volkes, dessen Stunde hier noch nicht gekommen ist. *Schürer.*

Denkmalpflege

RESTAURATION DES ORATORIUMS VON S. SPIRITO IN SASSIA

Das unter Benedikt XIV. von Passalacqua erbaute Oratorium von S. Spirito in Sassia, das auch den Namen S. Maria Annunziata trägt, ist in den letzten Monaten wiederhergestellt und seiner Bestimmung als Gotteshaus zurückgegeben worden. Es handelt sich hier um einen feinen, unmittelbar den späten Schöpfungen Borrominis wie dem Oratorium der Propaganda Fide nachgebildeten Innenraum, der in den letzten Jahrzehnten völlig vernachlässigt dagelegen hat. Es ist ein großes Verdienst, diesen charakteristischen Bau des Settecento wiederhergestellt zu haben, eine Leistung, die sich würdig an die Restaurierung des Oratoriums der Filippiner anschließt. Bei der Gelegenheit mag darauf hingewiesen werden, wie sehr eine Wiederherstellung des Oratorio del Gonfalone zu wünschen wäre. *L. S.*

RESTAURATION DES CASTEL NUOVO IN NEAPEL

Seit einiger Zeit wird das Castel Nuovo unter Leitung des Prof. Cierici einer Restauration unterzogen. Die Arbeiten erstrecken sich auf die rechte Seite des Baues, der in den letzten Jahren dem Zerfall preisgegeben war. Die monumentale Haupttreppe, der große Cinquecentosaal und zwei kleinere, ebenfalls aus dem Cinquecento stammende Säle und die sich nach außen öffnenden überdeckten Loggien des oberen Geschosses stehen wieder in ihrer alten Gestalt da. Auch der Säulengang, der den Innenhof umgibt, wird wieder aufgebaut. Hand in Hand damit gehen Arbeiten, die darauf hinzielen, den ganzen Komplex freizulegen, wodurch die alten Befestigungswerke und die die Haupttürme flankierenden Seitentürme zur Geltung kommen werden. Allerdings wird dies Unternehmen, mit dem man bereits begonnen hat, mindestens vier Jahre in Anspruch nehmen. Von besonderer Wichtigkeit ist die Entdeckung gotischer Fenster in der zum Kastell gehörenden Kirche S. Barbara. *L. S.*

RESTAURATION DES LATERANSBAPTISTERIUMS

Seit einiger Zeit wird das Baptisterium des Laterans einer gründlichen Restauration unterzogen. Dabei sind Ausgrabungen gemacht worden, die für die Baugeschichte dieses ehrwürdigen Heiligtums von großer Bedeutung sind. Man hat im Innern den Fußboden weggenommen und etwas über einen Meter tief gegraben. Dabei ist man auf antike Gebäudereste gestoßen. Zutage gekommen sind zunächst zwei Räume, die durch eine Mauer, auf der noch Spuren antiker Malerei erhalten sind, geschieden sind. Der eine Raum, der nach dem alten (heute verbauten) Eingang zu gelegen ist, hat Mosaikfußboden. Der andere weist ein Marmorpflaster auf und zeigt eine Öffnung, durch die Wasser abfließen konnte. Daneben befindet sich noch ein dritter von halbkreisförmigen Mauern umgebener Raum, der ebenfalls mit Wasserabzugslöchern versehen ist. Weitere Mauerreste, die außerhalb und innerhalb des heutigen Gebäudes entdeckt worden sind, zeigen das charakteristische Mauerwerk römischer Thermen. Es geht daraus hervor, daß das Baptisterium an der Stelle der Thermen des Palastes der Laterani erbaut wurde. Der kreisförmige Raum, der unter dem Mittelraum des heutigen Baptisteriums liegt, stellt das Baptisterium der altchristlichen Zeit dar, wo die Taufen nach dem Ritus des Eintauchens vorgenommen wurden. Die beiden ersterwähnten Räume gehören zu dem ursprünglichen Palast.

Es besteht die Absicht, den alten, heute ganz eingebauten Eingang freizulegen, wodurch ein schönes Beispiel frühchristlicher Architektur wieder zur Geltung kommen würde. Die Bilder Sacchis in der Kuppellaterne sind bereits vor längerer Zeit von ihrem Platz entfernt worden, um gereinigt zu werden. *L. S.*

Von Künstlern und Gelehrten

Floris Arntsenius starb im Haag im Alter von 60 Jahren. Er war ein Schüler der Amsterdamer Akademie, wo er unter August Allebe arbeitete. Er begann sich einen Namen mit kleinen Straßenszenen, Stilleben

und Blumenstücken zu machen, um später zum Porträt überzugehen. Lange war er Vorstandsmitglied von Pulchri Studio im Haag und der Haager Zeichengesellschaft. — Dr. Karl Simon, Kustos am Städtischen historischen Museum in Frankfurt a. M., ist kürzlich auf seinen Antrag in den Ruhestand versetzt worden. — Dr. G. F. Hartlaub, der seit dem Fortgange Dr. Fritz Wicherts der Mannheimer Kunsthalle bereits als stellvertretender Leiter vorstand, ist nunmehr zum Direktor der städtischen Kunsthalle ernannt worden. Mannheim hat mit H. in der Tat den wirklich berufenen Pfleger für seine schönen Sammlungen bekommen, der nicht nur die wissenschaftliche Qualität im vollsten Umfang, wie wenig andere besitzt, sondern auch über den nötigen Geschmack und das Organisationstalent verfügt, die beste Voraussetzung für die wirklich schöpferische Arbeit eines Museumsleiters sind. — In der Leitung des „Russischen Instituts für Kunstgeschichte" in Leningrad, an dessen Spitze bisher sein Gründer V. P. Suboff stand, ist eine Änderung eingetreten. Zum Direktor des genannten Instituts ist nunmehr Fedor Iwanowitsch Schmidt, der ehemalige Professor der Charkower Universität und Mitglied der „Ukrainischen Akademie der Wissenschaften", ernannt worden. — Isaac Israels, der Sohn von Josef Israels, wurde am 3. Februar sechzig Jahre. Er steht in voller Schaffenskraft und unternahm noch unlängst eine Reise nach Niederländisch-Indien, von der er mit einer großen Zahl Ölbilder nach Eingeborenenmotiven zurückkehrte.

Neue Bücher

DIE KUNST DES OSTENS

Walter Wreszinski, Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte. Vorwort — Verzeichnis der Tafeln — Verzeichnis der Standorte der Tafeln. 424 Lichtdrucktafeln. J. C. Hinrichs. Leipzig 1923.

Über 400 Tafeln und doch nur Stückwerk. Ganz anders als es nun die bedrängte Zeit erzwungen hat, wollte es einst der Herausgeber, und nur die ersten hundert Blätter geben annähernd eine Vorstellung von seiner Absicht. Später hat alles wegfallen müssen, was er zur Erläuterung der Bilder von allen Seiten heranzutragen suchte, und einen nur allzu großen Teil der Malereien und Flachbilder hat er uns nicht geben können, weil der Krieg mit seinen Folgen einen tiefen Schnitt auch in dies Werk getan hat. Was nur erreichbar war, was nur die Kamera aufnehmen konnte — und mit eigens gebauten Lampen überwand sie auch das Dunkel ägyptischer Gräber — alles sollte im Bilde das mannigfaltige Leben der Ägypter schildern, wie sie pflügten und ernteten, tischlerten und Bronze gossen, wie es ihnen beim Mahle wohl ward, aber auch wie leidenschaftliche Klage dem Sarge folgte; nun ist es unvollendet geblieben und nur äußerlich abgerundet. Dennoch eine unendlich reiche Gabe und sogar trotz der gewaltsamen Begrenzung nicht gar so lückenhaft; denn die Ägypter haben an und in ihren Gräbern doch immer von Neuem die Tätigkeit und die Umgebung des Menschen verewigt, immer wieder aus denselben Lebenskreisen, aus der gleichen Gedankenwelt heraus, so daß diese Blätter weniger hinter der Fülle des Daseins zurückbleiben, als man glauben möchte, wenn man im Vorwort liest, wievieles liegen bleiben mußte.

Längst nicht alles ist neu; ich wage nicht zu sagen, welcher Teil des Ganzen bereits bekannt und abgebildet sei; so manches Bild ist an anderer Stelle größer und schöner erschienen. Kunstwerke vor uns auszubreiten, war nicht die Absicht; das ägyptische Leben in ägyptischen Bildern anschaulich zu machen, was nur Wenigen in großen kostbaren Werken zugänglich war, allen zu erschließen, darauf ging der Herausgeber aus, und das hat er erreicht. Freilich die Farben müssen wir im Lichtdruck entbehren, der um so schmerzlicher, der sie gesehen hat, und viele Darstellungen, die in älteren Werken wie bei Wilkinson und Lepsius noch voll und klar erscheinen, haben seitdem schwer gelitten, sofern nicht etwa die alten Zeichner hier und da ein wenig nachgeholfen haben, während die nüchterne Kamera sich weigert, dem Auge zu schmeicheln. Dies alles mag sein; es bleibt doch genug, was wir dem unermüdlichen Eifer, den geschickten Händen, den wählenden Augen Walter Wreszinskis und seiner Frau zu danken haben.

Was auch der Zweck sei, wieviel auch im bescheidenen Lichtdrucke und auf kleiner Fläche verloren gehe, es ist unmöglich, Werke der Ägypter zu zeigen, ohne mitten in die Kunst zu führen. Im Alten Reich, sicherlich schon im 4. Jahrtausend vor Chr., haben werkerfahrene Zeichner und Bildhauer den Stil gestaltet, den wir heute als ägyptisch kennen und verehren; unter der fünften Dynastie erreicht er seinen ersten Höhepunkt. Eine unnachahmliche Vereinigung handwerklicher Tüchtigkeit

mit feinstem Gefühl für Linie und Anordnung, aber auch für flache Körperlichkeit und ihr Verhältnis zum Licht verläßt nun ägyptische Bildner nicht mehr und schafft durch ihre Hand jene so reine wie sichere Linie, die kinderschlicht aussieht und doch nur dem Meister gelingt. Gerade in diesen Grabbildern, die eigentlich gar nicht als Kunstwerke gelten, sondern das Leben widerspiegeln wollen, ergreift die selbstverständliche Schönheit um so mächtiger; sie zeugt von dem angeborenen Blick für das Wirkliche, der doch niemals schildern kann, ohne selbst zu ordnen, zu gestalten, zu schaffen, das heißt von dem wahrhaft künstlerischen Auge des Ägypters.

Was beim ersten Durchschauen wie von einer Hand aussieht, weil dies Volk seinen Stil mit wunderbarer Treue durch die Jahrtausende bewahrt hat, zeugt dennoch, indem man ihm näher tritt, von beständiger Wandlung, von einer Selbsterziehung ebenso zur Strenge wie zur Freiheit, der wir nur gerecht werden, wenn wir sie lernend begleiten und aus sich heraus zu verstehen suchen, ohne das Kunstgefühl der Gegenwart als Richter über Wert oder Unwert aufzudrängen. Das fordert diese Kunst um so ernster, als sie ihre eignen Formen hat, die der Beschauende erst sich geläufig machen muß, bevor er ihre Sprache voll versteht. Dann aber spricht sie um so deutlicher und lebhafter zu ihm, und wer ihr nahe gekommen ist, kann sie nicht mehr vergessen.

Mit sicherem Griffe holen die alten Meister der fünften Dynastie, in der ersten Hälfte des 3. Jahrtausend vor Chr., aus ihrer Umgebung das Lebendige heraus, und nichts entgeht ihrer liebevollen Beobachtung: wie die Ziegen weidend schreiten, ihr Futter rupfen, wie das Kleine unter der Mutter trinkt, und daneben die flatternden Vögel um den Baum, darüber die Männer geschäftig das Fangnetz geworfen haben (108). Alles ganz harmlos, treu beobachtend dargestellt, doch in jedem Zuge von vollendeter Anmut und wie zufällig zur wohltätigen Klarheit geordnet. Hoch und dicht steigt das Gewirr des Schilfs empor aus dem Sumpfgewässer, in jedem Halme der Natur nachgestaltet, als Ganzes aber doch streng zusammengefaßt, eine ebenso geschaute wie gedeutete Natur (380); dies nur ein Beispiel aus den langen Bilderreihen im Sonnentempel des Neuserre. Immer haben die Ägypter das Tier sorgsam, ja liebend beobachtet, und unter allen ihren Schöpfungen sprechen uns die Tierbilder am leichtesten an, weil sie hier am unbefangensten das wiedergaben, was sie sahen, während das Menschenbild schon früh unter Gesetze gestellt wurde, die nicht immer von Eigenwillen oder gar Eigensinn frei blieben. Am Rande der Wüste lebt das jagdbare Getier, dem Könige und große Herren nachstellen (382); aber am Herzen liegt dem Volke das Haustier, die sicher stolzierenden Gänse und Reiher (400), wahre Wunder an Sorgfalt, Anmut und Reinheit der Linie, und vor allem das Rind, sein Reichtum, sein Lebensgefährte. Im leichten Papyrusnachen fahren sie über das seichte Wasser und locken die breitgehörnten Tiere hinterdrein (394), während schon am Lande ein Mann den jungen Stier vor sich her treibt, der erregt mit dem Schwanze schlägt, weil man ihm ein Vorderbein gefesselt hat (400 unten).

Mehr als ein Jahrtausend später blüht die Bildnerkunst, jetzt besonders die Malerei, in neuer Fülle unter der 18. und 19. Dynastie; was einst die Mastaba-Gräber auf dem Wüstenrande über Memphis bedeuteten, gilt nun von den Grabkammern thebanischer Felsenhänge. Noch immer verstehen die neuen Meister das Tier darzustellen, und der siegreiche Kampfstier in seiner sicheren, ruhigen Wucht (15) konnte nur einem großen Künstler gelingen. Wie die Hirten das Gedränge der Herde dem Herrn vorführen, wie die Rinder erderschütternd rennen, sich stoßen, sich wenden (37), das hätten vielleicht die Bildner der 5. Dynastie nicht bewältigt, die mehr das beschauliche Dasein von Mensch und Tier wiedergeben mochten. Das Neue Reich ist aus der Selbstgenügsamkeit zu Taten erwacht, die eine Welt in Bewegung setzen und alle Kräfte durcheinander wirbeln; das drückt auch die Kunst mit einer Lebhaftigkeit aus, die fast den überkommenen Stil zu sprengen scheint. Nicht mehr langsam schleichend, sondern feindselig sich entgegenstemmend steht die mächtige Hyäne vor dem Herrn des Grabes, der sich dieses mutig bestandenen Abenteuers auch bei der Nachwelt rühmt (21).

Aber neben der gesteigerten Bewegung führt gerade die Kunst des Neuen Reiches zu einer Strenge des Stils, die jene Mastabas der 5. Dynastie in dieser Art nicht kannten. Denn die natürliche, fast ungewollte Bindung hat sich zu einer durchaus bewußten, oft gewaltsamen Strenge gesteigert, vielleicht besonders sichtbar da, wo sie das sonst so frei behandelte Tier in ihre Zucht zwingt (424), aber wirkungsvoller und reiner im Zuge der Feldmesser (11), die das Alte Reich niemals so feierlich hätte schreiten lassen. Die Menschen, die ihr Leben

in Grabbildern verewigen, sind aus tüchtigkräftigen Bauern oder Junkern vornehme Herren und stadtgewohnte Würdenträger geworden; die Form beherrscht ihr ganzes Dasein und so auch die Kunst. Sogar Feld und Garten, des Ägypters wahre Heimat, werden unter das Gleichmaß gebeugt; wie Sennezem mit seiner Gemahlin, beide im Feierkleide, das himmlische Feld im Jenseits durchpflügen und abernten, wie Halm an Halm schnurgerade steht und die Bäume fast zum Ornament erstarrt sind (10), das wäre im Alten Reiche unmöglich gewesen, als der Bauer derb mit seiner derben Frau in Feld und Garten, wie sie waren, sich kräftig regten. Sennezems Grab zeugt um so mehr vom allmächtigen Stile der Zeit, als es unverkennbar von der Hand eines im Grunde naiven Malers geschmückt worden ist, der eigentlich viel harmloser sieht, als der Stil es ihm erlaubt. Damals werden die Gartenbilder, die zu den reizvollsten Schöpfungen der Ägypter gehören, so seltsame Zeugen einer Mischung aus offener Naturfreunde mit stetigem Streben zum schmuckvollen Umgestalten (92, 278)

Gesellschaft und Geselligkeit bei Schmaus und Trank, bei Tanz und Musik galt den Ägyptern immer als Höhepunkt, und so schilderten sie gern die vornehmen Gäste wie die geringen Diener leichtgeschürzter Musen. Verhältnismäßig selten das Alte Reich; es war wohl noch zu schlicht, um daraus etwas Besonderes zu machen; wo es aber Musikanten und Tänzerinnen aufreiht, schafft es Bilder von archaischer Herbheit, die wir heute vielleicht erst wieder ganz zu genießen beginnen (407). Im Neuen Reich dagegen lieben die vornehmen und reichen Herren die Fülle der Gäste und lassen sie auch an den Wänden der Grabkammer wohlaufgebaut erscheinen, nicht steif, sondern oft einander im Gespräche zugekehrt, aber doch in der gemessenen Haltung, die sich bei der guten Gesellschaft von selbst versteht. Schlanke Dienerinnen unterbrechen die Reihe der sitzenden Gäste, Männer und Frauen im höchsten Staate (7). Gewiß waren sie recht guter Dinge, aber auch das Wohlleben gehörte zum guten Tone, und gerade dies drückt der Maler vollendet aus.

In höchster Steigerung dieses Strebens in Gesellschaft und Kunst stehen Könige und Götter vornehm beherrscht an den Wänden der thebanischen Königsgräber. Begnügten sich die Geringeren, doch immerhin Wohlhabenden und Angesehenen mit kleineren Felsengräbern, so huldigten doch auch sie demselben Bilde menschlicher Schönheit und fanden seinen reinsten Ausdruck im schlanken, jugendlichen Mädchen. Was ihnen nur an Anmut der Linie zu Gebote steht, haben die Maler in solchen Gestalten verwirklicht; wohl nicht ein Zufall bestimmte sie, mit Vorliebe allen Reiz auf die Musizierenden und Tanzenden zu sammeln. Auch die hochansehnliche Dame soll schlank und elegant sein, so verlangt es das Neue Reich von seinen Künstlern; aber doch nur Göttinnen und jene Mädchen der Freude sind es völlig. Noch ein wenig befangen stehen sie mit Harfe und Laute im Grabe des Zeserkere-seneb (145), leicht und gefällig bewegt sich die Tänzerin, die schön genug ist, um keines Kleides zu bedürfen (43), und Anmut mit Hoheit vereinigt die vielbewunderte Lautenspielerin des Kenamon, deren Bild nur allzu sehr beschädigt ist (299). Der stehende Körper und die fein gemessene Haltung der Arme heben dies Werk auch in einer so selbstgewissen Kunst über andre hinaus.

Wer mit einem Blicke erfassen will, wie anders das Neue Reich fühlt und bildet, lege neben Darstellungen des Vogelfangs und der Fischerei aus der 5. Dynastie das Grabbild des Menena, das man um 1420 vor Chr. ansetzt. Der vornehme Mann liebt es, die Vögel mit dem Wurfholze zu jagen und die großen Fische mit dem Speere zu stechen. Seine Freuden faßt der Künstler in einem einzigen harmonisch aufgebauten Bilde zusammen (2): die Mitte nimmt ein streng stilisiertes Dickicht aus Papyruspflanzen ein, das durch Nester, Vögel und kleines Raubgetier belebt wird, aber von der Wirklichkeit weit entfernt ist. Von beiden Seiten gleitet das Boot heran, auf dem Menena steht, links mit dem Wurfholze, rechts mit dem Fischspieße, um ihn Gattin und Kinder, die der Maler, ohne genaue Entsprechung zu erstreben, doch zu vollem Einklang beider Seiten durchgestaltet hat, unter ihnen die jugendlich anmutigen Töchter. Hier ist alles der Natur entfremdet, ist der Form nach kunstvolle Gruppe, dem Inhalte nach eine Handlung der vornehmen Gesellschaft.

Und doch fehlt keineswegs der Blick für das Besondere; mit wenigen Strichen setzt der Maler des Haremheb-Grabes die fett und bequem hockenden alten Männer vor ihre reich gefüllten Eßkörbe (246), freilich auch sie bewußter gestaltet als man es früher getan hätte.

Dieselbe Kunst des Neuen Reiches, die sich so wissend und wollend in feste Formen bannt, hat doch gerade die heftige Bewegung der Leidenschaft erst erobert. Taumel und Rausch des Schmerzes auszudrücken vermochte man früher nicht, und

das Alte Reich stand dem Leben wie dem Tode viel zu ruhig betrachtend gegenüber, als daß es je seine sachlich schildernde Heiterkeit verloren hätte. Wie tief muß eine Welt, die jetzt Ausbrüche wilder Klage schuf, das Grauen des Todes empfunden haben, den sie doch nicht müde wird als Eingang zur Seligkeit zu preisen. Einen schreienden Tanz unter dem rasenden Gedröhne der Handpauken führen die Weiber vor dem Toten auf, während die Männer starken, schnellen Schrittes entgegengehend ihm zuwinken (419); kaum unterscheidet man, ob Jubel oder Schmerz die Bewegungen immer stürmischer antreibt. Vor dem Grabe stehen die klagenden Weiber in dichtem Gedränge mit gelösten Haaren und erhobenen Händen (8), und wenn auch der Maler noch nicht gewandt genug war, um in der Mitte des Bildes die nach alter Weise gereihten Gestalten zu vermeiden, so hat er doch das Durcheinander der Bewegungen gerade im Gegensatze zum Stehen der Körper wirksam herausgearbeitet. Diese Darstellung aus dem Grabe des Ramose gehört in die Zeit Amenophis IV. und verrät etwas von der freien Regung dieser Jahre. Nicht alles daran war neu, und nicht alles davon ist mit dem Falle der religiösen Bewegung verloren gegangen: wie an der Grabwand des Zai um 1220 vor Chr. die Weiber hocken und sich schreiend die Stirne schlagen (123), das reicht im Aufbau der Gruppe wie im Ausdrucke der Leidenschaft an jenes Bild mindestens heran. Nur selten ist den Ägyptern der Ausdruck tiefer aber beherrschter Trauer gelungen, dann freilich so großartig wie etwa in dem Grabrelief eines Priesters aus Memphis, jetzt im Berliner Museum, das zu den schönsten Werken der Grabkunst aller Zeiten gehört.

Wer wagte zu behaupten, die Grabherren von Saqqara unter der 5. Dynastie oder ihre Flachbildner seien nicht fromm gewesen? Aber wenn wir sie richtig deuten, so waren sie harmlos heitere Verehrer der Götter, denen Frömmigkeit so selbstverständlich war wie ihr Leben. Anderthalb Jahrtausende haben eine ganz andere Stimmung geschaffen; das gesteigerte Leben in Kampf und Genuß weckt von selbst seinen Gegensatz, innige Versunkenheit in Gott. Zu ihm flüchtet sich die Seele aus dem Glück und Leid der Welt, und tief zur Erde gebeugt kniet der Beter allein am Fuße der Palme, ergriffen und ergreifend in seiner schweigenden Andacht (111). Einfach und streng hat der Maler etwas Innerliches in Form und Farbe umgesetzt. Ich glaube nichts Fremdes hineinzutragen, wenn ich einen Hauch des Geheimnisses fühle vor dem schlichten Bilde aus dem Grabe des Neferhotep, wie der Tote und seine Gattin in der Gestalt des Lebens dem Grabe entstiegen, nur einmal noch im Vorhofe das kühle Wasser trinken wollen (170); mag der Gedanke naiv sein, der Künstler füllte ihn doch mit scheuer Verehrung vor dem dunklen Wunder des Todes und mit einer Andacht, die jedes Wort verstummen heißt.

Aus vielen Bildern habe ich wenige gewählt, und ein anderer würde vielleicht andere wählen. Aber wie auch immer: aus dem ganzen Werke, das nicht Kunst offenbaren, sondern das bunte Menschenleben zeigen will, bricht überall die stark und anmutig gestaltende Kraft eines künstlerischen Volkes hervor, in ihrer Freiheit und ihrer Liebe zum Wirklichen, wie in ihren Fähigkeit, durch die Strenge des Stils ihre Welt zu bändigen und endlich auch bis an die Schwelle zu dringen, wo die Form zur stummen Sprache der Seele wird.

Es ist der Prüfstein eines Werkes, ob es Aufgaben stellt. Diese Tafeln drängen zu der Frage: werden innerhalb der allgemeinen Entwicklung des Stils einzelne Meister kenntlich? Um für Saqqara und die 5. Dynastie darauf zu antworten, müßte man über diese Sammlung hinaus greifen; aber aus den thebanischen Gräbern bringt sie soviel, daß ein ernstlicher Versuch nicht ins Leere zu gleiten droht. *W. Schubart.*

Arthur Weigall, Echnaton, König von Ägypten, und seine Zeit. Deutsch von Dr. Hermann Kees. XX, 165 S. Schwabe & Co. Basel 1923.

König Echnaton (oder, wie er erst hieß, Amenophis IV.) ist der Schwiegervater des jetzt so viel genannten Tut-anch-amon. Er verdient die Berühmtheit eher, als sein unbedeutender Schwiegersohn. Echnaton ist zunächst, wie Weigall mit Recht hervorhebt, die erste Gestalt der altägyptischen Geschichte und wohl überhaupt der Menschheitsgeschichte, die wir wirklich kennen, über deren Charakter wir etwas sagen können. „Mit dem Namen des Echnaton taucht aus dem Dunkel eine Gestalt auf, fester umrissen als die anderer Pharaonen, und mit ihm kommt das Singen der Vögel, Kinderstimmen und der Duft vieler Blumen." Und dieser Echnaton ist eine Persönlichkeit, in die es sich zu vertiefen lohnt. Er bringt eine Revolution in der Frömmigkeit: er führt zwangsweise den Monotheismus ein, die Verehrung des Sonnengottes allein, als dessen Prophet er sich fühlt; eine Religion, die auch den Gegenwartsmenschen anzieht wegen des starken Naturgefühls,

das in ihr lebt. Und Echnaton bringt dazu eine Revolution in der Kunst: er befreit die ägyptische Kunst nicht von all ihren altertümlichen Besonderheiten, aber von einem ganzen Teile ihrer Schranken: die Kunst bemüht sich, die Menschen treuer wiederzugeben, als das bis dahin geschehen war. Diesem Echnaton ist Weigalls Buch gewidmet. Es ist auch für den Laien sehr lesbar, um so mehr, als man der Übersetzung nicht anmerkt, daß es eine Übersetzung ist. Der Fachmann wird freilich öfters Bedenken haben: war z. B. Echnaton wirklich ein Vertreter des Ideales eines ewigen Friedens? Aber vieles, und zwar das Entscheidende, scheint mir richtig gesehen. Will der Leser, dem es um die Sache zu tun ist, sicher gehen, so nehme er etwa das schöne Buch von Heinrich Schäfer dazu: Die Religion und Kunst von El-Amarna (1923). Besonderer Dank gebührt dem, was Übersetzer und Verleger über das englische Original hinaus bieten: sie statteten das Buch mit wertvollen Abbildungen von Kunstwerken aus der Zeit Echnatons aus (auch der berühmte Berliner Kopf der Gattin Echnatons befindet sich darunter).

Leipoldt.

Ernst Kühnel, Islamische Kleinkunst. Mit 173 Abbildungen und einer Zeittafel. Verlag Richard Carl Schmidt & Co. Berlin 1925.

Dies ist der fünfundzwanzigste Band der Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-Sammler und nach Anlage und Ausstattung den bisherigen Bänden der Sammlung ähnlich. Islamische Kunst ist in den letzten Jahren eines der bevorzugten Sammelgebiete geworden und darum wird diesem Buche von vornherein ein sehr weitgespanntes Interesse begegnen. Wenn ein so verdienter Kenner wie Kühnel ein solches Buch schreibt, ist über die Qualität der Arbeit kaum noch ein Wort zu verlieren. Die Architektur-Keramik ist ebenso wie das Kapitel der Knüpfteppiche in den hier behandelten Fragenkomplex nicht mit einbezogen, dagegen kommt das Buch insofern den praktischen Bedürfnissen entgegen, als es auch dem Fälscherproblem besonders intensiv gerecht wird.

Nach der allgemeinen, vornehmlich die rein historischen Grundlagen beleuchtenden allgemeinen Einführung wird in einem ersten Hauptkapitel die Buchkunst behandelt und sowohl die Koranhandschriften wie die arabischen und persischen Bilderhandschriften, aber auch die Einzelminiaturen persischer und indischer Herkunft, schließlich auch die Bucheinbände und Schattenspielfiguren erfahren hier ihre grundlegende Erklärung. Ein zweites Kapitel gilt der Keramik, die mit Mesopotamien, der persischen, syrischen Fayencekunst, der ägyptischen, d. h. vom Islam gezeugten Keramik, der maurischen Hinterlassenschaft, den persischen Halbfayencen und endlich den türkischen Waren ein großes, erst zum Teil erschlossenes Gebiet umgreift. Dieser Abschnitt dürfte für den modernen Sammler besonders aufschlußreich sein, weil er ja das eigentliche neuzeitliche Sammelgebiet berührt. Es folgen dann Kapitel über die Metallarbeiten — hier vor allem wichtig die Unterabteilungen über tauschierte Bronzen und Waffen — über Glas und Kristall, heute als Sammelobjekte ebenfalls längst geschätzt, und über Elfenbein, Holz und Stuck. Ein Anhang bringt sodann die Umrechnungstabelle der Daten, die Literatur, eine Übersicht über die Sammlungen und ein ausgezeichnetes Register, das für die praktische Handhabe eines solchen Leitfadens am wenigsten zu missen ist.

Schon die hier mitgeteilte Disposition des Gesamtthemas erhärtet zur Genüge, daß dies Buch ein berufener Kenner schrieb, der seinem Stoffgebiet wirklich souverän gegenübersteht, so sehr die Forschung selbst heute noch in den Anfängen steht. Aber ein Buch wie das vorliegende gibt auch für die allgemeinen Fragen des morphologischen Aufbaus der Kunst Asiens und des besonderen Untergrundes der Mittelmeerkultur für die Kunst des Islam wertvollste Handhaben.

Biermann.

E. Erkes, China. (Perthes kleine Völker- und Länderkunde, Band 7). Verlag F. A. Perthes, Gotha.

A. Rosthorn, Geschichte Chinas. Weltgeschichte in gemeinverständlicher Darstellung, herausgegeben von L. M. Hartmann. Ebda 1923.

In der ihm eigenen klaren und bestimmten Weise gibt Erkes in seinem schon vor einigen Jahren erschienenen Buche eine knappe, doch weit umfassende Einführung in die Länder- und Völkerkunde Chinas. Nachdem er die allgemeinen Voraussetzungen geographischer und historischer Art gegeben und sich zur Frage der Herkunft und Rasse der Chinesen geäußert hat, werden die Wirtschaftsarten und die soziale Organisation dargelegt, um dann die materielle und die geistige Kultur in ihren Hauptäußerungen zu schildern. Das für den praktischen Gebrauch und für weite Kreise bestimmte Buch kann naturgemäß keine weiteren über den

Zweck hinausgehenden Ziele verfolgen; birgt aber dennoch eine Fülle sachlich neu gesehener und wichtiger Einzelheiten, die dem Forscher interessant sind. Man kann in solchen Arbeiten Vorstudien für ein, der Kunstforschung dringend wichtiges Realkompendium sehen. Besonders dankenswert ist es, mit welchem sachkundigen Ernst der Verf. sich seiner bescheidenen Aufgabe unterzogen hat.

Auch das Buch von Rosthorn stellt eine dankenswerte Bereicherung der Chinaliteratur dar, zumal wir mit Werken über die Geschichte Chinas nicht gerade gesegnet sind, und diese doch der kunstgeschichtlichen Forschung so unentbehrlich sind. Ist auch das vorliegende Buch mehr eine Übersicht über die wichtigsten Ereignisse der äußeren Geschichte, als eine kulturell vertiefte Darlegung der geschichtlichen Probleme, so ist es doch in seiner gedrängten Tatsachenfülle der Orientierung und dem praktischen Gebrauch sehr dienlich. *Karl With.*

Curt Glaser, Ostasiatische Plastik. Mit 172 Tafeln und 15 Textabbildungen. (Bd. XI der Sammlung „Die Kunst des Ostens". Herausgegeben von William Cohn.) Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1925.

Im Sinne der künstlerischen Tendenzen unserer Zeit ist die Cassirersche Sammlung „Die Kunst des Ostens" — wie wir das an dieser Stelle wiederholt betont haben — eine der glücklichsten und bestgelungenen Tatsachen deutscher verlegerischer Arbeit. Jeder neue Band dieser Serie ist ein neues vollwertiges Dokument, das uns dem Geiste Asiens näher bringt, uns die Quellen erschließt, die aus diesem noch immer sehr verschlossenen Erbe eines Erdteils tausendfältig hervorsprudeln.

Des Europäers Einstellung zu den Kardinalfragen östlicher Kunst hat erst jetzt vielleicht die richtige Orientierung bekommen. Will man die Voraussetzungen — wo immer sich auch die Probleme auftun — wirklich von Grund aus erkennen, muß man intuitiv mit dem Gefühl des Asiaten selbst an die Dinge herantreten. Und das ist an sich keine leichte Prämisse für den wissenschaftlich so eminent dressierten Sinn europäischen Forschertums. Glaser hat über diese Kardinalfragen selbst einmal im ersten Bande meines „Jahrbuchs der asiatischen Kunst" einen Aufsatz geschrieben, der den Titel trägt „Aufgaben und Methode europäischer Forschung im Bereiche östlicher Kunst". Und diesen Beitrag muß man kennen, wenn man den Wagemut des Verfassers des hier angezeigten Werkes über das Gesamtgebiet ostasiatischer Plastik richtig einschätzen soll.

Ich glaube, Glaser wirklich nicht das schlechteste Zeugnis über die Bedeutung seiner Arbeit auszustellen, wenn ich zuerst anerkenne, daß er die Grenzen richtig erkannt hat, die heute noch letzten Erkenntnissen gezogen sind. Schreibt man über ostasiatische Plastik, muß der Nachdruck naturgemäß auf China liegen. Aber der chinesischen Plastik im engeren Sinn gegenüber sind die Erkenntnismöglichkeiten immer noch sehr beschränkt. Vieles vom Wichtigsten ist durch den unseligen Europäer-Einbruch wohl für ewig vernichtet. Andererseits sind erst in den letzten Jahren die ersten spärlichen Dokumente für die Anfänge der chinesischen Großplastik ans Licht gefördert worden. Was Japan in seinem frühbuddhistischen Denkmälerbestand heute noch von der chinesischen Plastik besitzt, ist gewiß im einzelnen aufschlußreich (hier sei an Withs Werk erinnert, das unbedingt die ersten Perspektiven geöffnet hat), aber diese Denkmäler sind doch nur Tatsachen aus zweiter Hand, die für die einmal vorhandene Monumentalkunst Chinas immer nur spärlichen Ersatz bedeuten.

Aber Glaser mußte — wollte er zu dem Gesamtbild ostasiatischer Plastik kommen — notgedrungen vor allem aus dem japanischen Denkmälerbestand schöpfen, ja für ihn mußte die Weiterbildung chinesischer Tradition im Spiegel der japanischen Frühplastik irgendwie von selbst auch Schlüssel werden für die ostasiatische bildhauerische Kunst schlechthin. Diese Tatsache kennzeichnet die heute noch an sich eng begrenzten Möglichkeiten eines solchen Buches, das trotzdem zu den besten Werken gehört, die seit 10 Jahren über ostasiatische Kunst überhaupt geschrieben worden sind.

Über Einzelheiten wird kommende Forschung da, wo es sich um zeitliche Fixierung und um die wichtigere prinzipielle Frage jener Abgrenzung zwischen China und Korea-Japan handelt, vielleicht einmal anders urteilen. Die Aufgabe war eminent schwierig, aber Glaser ist ihr mit einer vorbildlichen Klugheit gerecht geworden. Der einführende Text von rund hundert Seiten verschließt in sich Voraussetzungen, die wirklich nicht ganz einfach waren. Dazu die Auswahl des Tafelmaterials, das ein Bild der Gesamtentwicklung ostasiatischer Plastik entwirft, wie es besser vorerst kaum zu denken ist.

Biermann.

Otto Pelka. Ostasiatische Reisebilder im Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts. Mit 224 Abbildungen auf 87 Tafeln in Lichtdruck. Verlag K. W. Hiersemann. Leipzig 1924.

Der Titel ist einigermaßen irreführend und dem Buchinhalt keineswegs entsprechend. Denn die kunstgewerblichen Gegenstände spielen nur eine sehr untergeordnete Rolle, bilden sozusagen nur ein Anhängsel zu den Nachdrucken von Illustrationen aus mehr oder weniger bekannten Reisewerken. Als Quellen haben vornehmlich die Werke von Neuhof, „Die Gesandtschaft der Ostindischen Compagnie," die von Pieter van der Aa edierte Reisebeschreibung mit französischem Text und zwei Bücher des bekannten Dapper gedient. An kunstgewerblichen Gegenständen zieht Pelka die Wandbespannungen im sogenannten Trierer-Zimmer der Münchener Residenz, einen Schrank aus dem Kunstgewerbemuseum Leipzig und ein Möbel von holländischem Typus aus Privatbesitz heran. Die ganze Bearbeitung besteht nun darin, daß auf die Übereinstimmung zwischen den hier vorkommenden dekorativen Darstellungen mit einigen der Buchillustrationen genannter Werke hingewiesen ist. Im übrigen beschränkt Pelka sich darauf, zu den Nachdrucken die kurzen Textstellen im Original wiederzugeben. Auf jegliche Kommentierung, Erläuterung und Verarbeitung ist dabei verzichtet. Diese rein aufsatzmäßige und kursorische Vorführung von unvollständigem Material berechtigt aber keineswegs zu dem viel weitreichender und prinzipieller gefaßten Titel, wenn auch der Nachweis der anscheinend benutzten Vorlagen interessant und aufschlußreich ist. Man gewinnt den Eindruck einer Zufallsarbeit, die als solche keineswegs dem wissenschaftlichen Niveau der sonstigen Veröffentlichungen dieses Verlages entspricht. *Karl With.*

Jacques Bacot. Kunstgewerbe in Tibet. Verlag E. Wasmuth, A.-G. Berlin.

So sehr die letzten Veröffentlichungen des Verlages Wasmuth als mustergültige Leistungen anzuerkennen sind, so wenig kann man sich mit diesem Bande befreunden. Der Verlag scheint hier, soweit es sich um den Nachdruck einer französischen Publikation handelt, nicht gut beraten gewesen zu sein. Sowohl dem Thema wie der Auswahl, den Textangaben und dem Druck nach ist die Veröffentlichung unzureichend. Schon die Darbietung der verschiedenartigsten Dinge — wie Kleinplastiken, Kultgerät, Schmuck, Masken, Malereien, Buchillustrationen und Architekturen — unter dem Titel „Kunstgewerbe" ist widersinnig. Dazu kommt, daß die Stücke im wesentlichen unbezeichnend oder geradezu nebensächlich und geringwertig sind, immer gemessen an vorhandenen besseren Stücken. Die Textangaben, die auf nähere Bestimmung, auf Größenangaben usw. verzichten, erfüllen oftmals nicht einmal den Zweck einer einigermaßen orientierenden Beschriftung. Es ist mir unklar geblieben, was mit diesem Buche, das anmutet, als ob es vor 40 Jahren zusammengestellt worden sei, eigentlich bezweckt werden soll. *K. With.*

Laurence Binyon. L'Art Asiatique au British Museum. (Ars Asiatica Bd. VI.) G. van Oest, Editeur. Paris et Bruxelles. 1925.

In jener prachtvollen von Victor Goloubew herausgegebenen Sammlung unter dem Titel „Ars Asiatica", die die französische ostasiatische Kunstforschung dokumentarisch begleitet, ist nach dem Band über die Khmèrs-Bronzen von Coedès neuerdings ein monumentales Werk über die asiatischen Kunstschätze im Britischen Museum erschienen, das den Konservator dieser Abteilung zum Verfasser hat.

Das Hauptgewicht dieser schönen großformatigen Veröffentlichung liegt auf den rund 75 Lichtdrucktafeln, die in sich das Gesamtgebiet asiatischer Kunst dokumentarisch belegen. Hier erfährt eine der ältesten und qualitativ wichtigsten Sammlungen in Europa — die Anfänge gehen bis 1754 zurück — in der Auswahl des Besten eine bildliche Beleuchtung, die allein schon ein solches Werk zu einem für den Forscher unentbehrlichen Handbuch stempelt. Indien, Siam, Tibet, China, Japan — weiter auch Persien und die Türkei (dazu Turkestan) — sind in diesem Band an Hand der vorwiegend malerischen Hinterlassenschaften aus dem Bestand des Londoner Museums fest umschrieben. Jedes der hier abgebildeten Werke gehört — welchem Gebiet es auch im besonderen entnommen sein mag — zu den fast weltbekannten und immer primären Schöpfungen asiatischer Kunst. Der Text des Bearbeiters gibt zu den Einzelabschnitten kurze Erklärungen, die vielleicht nicht immer unseren Erwartungen gerecht werden, und danach eine Tafelbeschreibung zu jedem abgebildeten Stück, die die notwendigsten Angaben über Technik, zeitliche Fixierung und Masse mitteilt.

Alles in allem, ein imposantes Werk, das kein Freund östlicher Kunst in seiner Bibliothek entbehren kann, und eine Veröffentlichung, die dem Geschmack des Ver-

legers, der einer der wahrhaft vorbildlichen in Frankreich ist, das beste Zeugnis ausstellt. *Biermann.*

William Cohn: Buddha in der Kunst des Ostens. 64 Seiten. 7 Textabbildungen und 120 Tafeln. Verlag Klinkhardt und Biermann in Leipzig, 1925.

Das Buch William Cohns umschreibt den ganzen Umkreis der indischen, hinterindischen und ostasiatischen Kunst, indem es die verschiedenen Fassungen verfolgt, die das Thema des Buddha in diesen Ländern gefunden hat.

Cohn empfindet es, darin den indischen Patrioten ähnlich, als schmerzlich, daß bis jetzt noch keine ältere Buddha-Darstellung als jene aus Gandhara entdeckt worden ist; seiner Meinung nach fordern die typischen Merkmale selbst eines Gandhara-Buddha ein älteres, also eingeborenes Vorbild: sein Fehlen erklärt er mit dem vergänglichen Material, aus dem es bestanden haben soll.

Zugegeben, daß die Mehrzahl der Skulpturen aus der Frühzeit indischer Kunst durch die Ungunst des Klimas, das jeden anderen Werkstoff als Stein zerstörte, zugrunde gegangen sei, so ist es doch verwunderlich, daß dann gar nichts aus diesem Material sich gefunden hat, wo ein so reicher Schatz der verschiedensten Typen bis ins zweite vorchristliche Jahrhundert sich zurückerstreckt.

Auch das Argument, die Buddha-Darstellung sei an einem Stupa — denn bei allen bekannten Skulpturen des alten Indien handelt es sich um Stupenplastik — verpönt gewesen, weil der Stupa das Sinnbild des Verscheidens und Auslöschens des Erleuchteten sei, halte ich nicht für glücklich. Angenommen, diese Meinung sei richtig, so wäre noch die Tatsache zu erklären, daß in und an den Gandhara-Stupen Buddha-Darstellungen sich von Anfang an in Überfluß finden.

Nun gibt es in der Tat eine Buddha-Darstellung, die gar nichts von Gandhara-Einfluß zeigt: jenes Stück aus Mathura, das, als Bodhisattva bezeichnet, doch den Buddha meint. Cohn bildet es als erstes Werk des indischen Kulturkreises ab. Das Datum des Reliefs kann exakter angegeben werden: es muß im ersten Viertel des zweiten Jahrhunderts n. Chr. entstanden sein, wie aus der Gewandwiedergabe der beiden Begleitfiguren hervorgeht. Entscheidend ist, daß diese Formulierung bald darauf, um 129 n. Chr., von einem andern Typ verdrängt worden ist, bei dem Gandhara Pate gestanden hat.

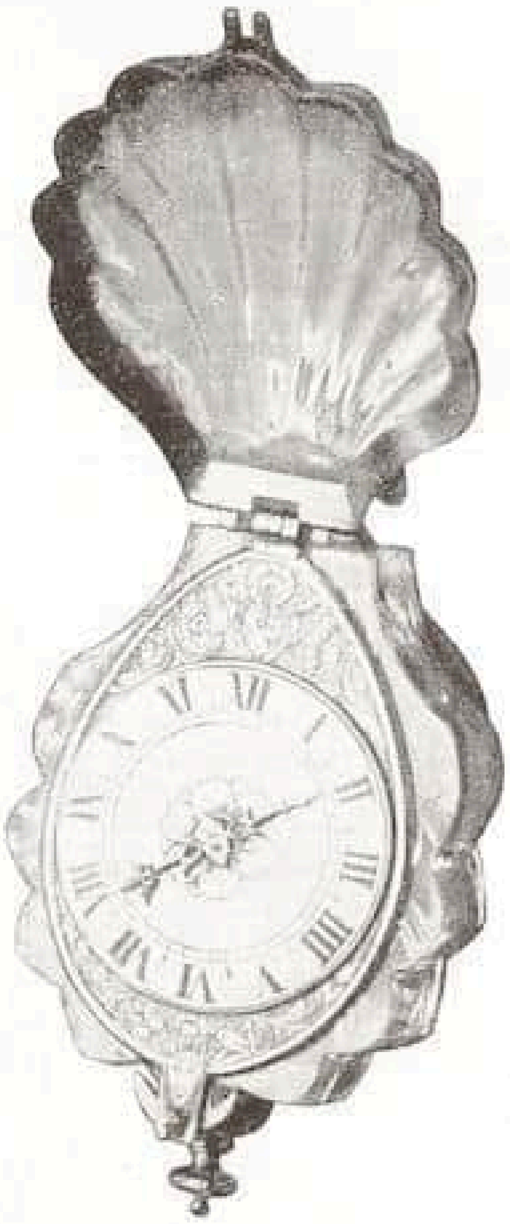
Ich muß übrigens gestehen, daß ich den Streit, wo das erste Buddha-Bild geschaffen worden sei, recht müßig halte. Jene erhabenen Schöpfungen der indischen, hinterindischen, javanischen und ostasiatischen Kunst verlieren nichts von ihrer Eigenart und ihrem Wert, ob nun Zentral- oder Nordwest-Indien als die Heimat ihres Prototyps in Frage kommt: ein Blick in das reiche und glänzend reproduzierte Tafelmaterial muß jedem, der nicht allen künstlerischen Empfindens bar ist, zeigen, daß mehr wie äußerliche Ähnlichkeit zwischen den Werken der verschiedenen Gebiete nicht vorhanden ist. Der Geist hat sich, von Land zu Land, von Epoche zu Epoche, gewandelt: so erstand jener Reichtum der Gestalten, über den William Cohns Werk einen ausgezeichneten Überblick gibt. *Ludwig Bachhofer.*

Eduard Fuchs, Kultur- und Kunstdokumente. Bd. I: Tang-Plastik. Bd. II: Dachreiter. Verlag Albert Langen, München.

Der durch seine sittengeschichtlichen Forschungen bekannte Verfasser hat sich mit bewundernswerter Beweglichkeit auf den Osten geworfen und behauptet, unsere Zeit „lechze nach dem Bilde“. Einige Veröffentlichungen der vergangenen Jahre sollten ihr diesen Appetit eigentlich verdorben haben. Die vorliegenden Bände von Fuchs werden ihn nicht neu beleben. Der in der Überschrift unberechtigt weit gespannte Titel des ersten Buches ist auf „chinesische Grabkeramik des 7.—10. Jahrhunderts“ beschränkt. Fuchs will „nicht das Material aus einer Anzahl Museen zusammentragen. Wir streben nach einer wesentlich umfassenderen Inventarisierung des vorhandenen und erreichbaren Kulturguts“. Da er die Bevorzugung der Meisterwerke zugunsten „des Werkeltagskleids“ der Kunst ablehnt, werden seine Abbildungen in den Typen wie in der Qualität außerordentlich unvollständig. Die Begründung der künstlerischen Erscheinung erfolgt mit geradezu fanatischer Energie ausschließlich durch soziologische Momente. Diese sind gewiß nicht zu vernachlässigen. Aber ihre übertriebene Betonung fälscht das Bild der Kunstschöpfung. Gerade die chinesische Kunst ist nie frei von Bedeutung und überkommener Symbolik. Nur fehlt noch deren Nachweis für die Grabstatuetten. Bei Fuchs bestehen diese Figuren nur als Folge der Geldwirtschaft, die in China früher herrscht als er annimmt, nämlich bereits im 2. Jahrhundert, einer Zeit, der er die plastische Darstellung des Kamels zu Unrecht zuweist. Bei der Deutung der Himmelswächter vergißt er deren

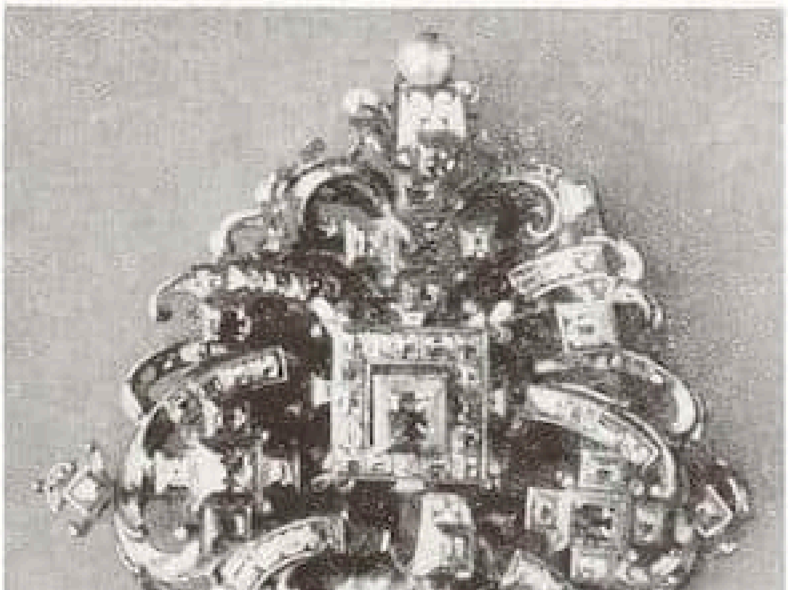
Eiuhr
von De la Garde
Paris, um 1600

Totenkopfuhr
Habrecht, Straßburg, um 1600



Bergkristalluhr
von Nourisson
Lyon, um 1600

Goldemailanhänger. Deutsch, um 1600



Goldemailbijou, Augsburg, um 1600

Versteigerung von Uhren und Kleinodien durch Helbing-Cassirer am 1. April 1925
bei Paul Cassirer in Berlin

Rokoko-Schreibschrank. Würzburg oder Mainz um 1750

Aus dem soeben in neuer Auflage erschienenen Werk: Luthmer-Schmidt, Deutsche Möbel der Vergangenheit (Monographien des Kunstgewerbes, Bd. 7) / Klinkhardt & Biermann, Verlag, Leipzig

Vierzahl. Sehr kühn wirkt die Behauptung, daß Grabkeramiken „niemals" einzeln in freier Form gearbeitet wurden. Er übersieht eben den Bestand von seiner deutschen Warte ganz ungenügend und verschwendet seine Bewunderung oft an recht minderwertige Stücke, von denen einige früher, andere später anzusetzen sind. Die Aussichten, auf Fälschungen zu stoßen, hätte Fuchs nicht unterschätzen sollen. Zweifel kommen leider bei vielen Abbildungen auf. Diese sind übrigens mit Ausnahme der schrecklichen Farbtafeln wohl gelungen.

Der zweite Band bringt „Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 15. bis 18. Jahrhunderts". Das Material bietet künstlerisch zwar wenig, aber diesmal werden nicht nur die wirtschaftlichen, sondern auch die religiösen Voraussetzungen herangezogen, so daß der Text die Grundlagen besser trifft als im ersten Band. Leider behauptet Fuchs, es gäbe keine Dachreiter vor der Mingzeit. Das Tafelwerk von H. Rivière hätte ihn mit Proben der Tang-Periode bekannt machen können. Eine der letzten Ausstellungen in Paris zeigte den Dachschmuck eines Tempels, der einer um 1100 verschütteten Stadt entstammen soll. Schon die erwähnten Lücken beweisen, daß das dem deutschen Chinamarkt gezollte Lob unberechtigt ist. Fuchs schrieb seine neuen Arbeiten mit dem einen Gedanken: „Die religiösen Anschauungen der Völker sind nun einmal nichts anderes als die Projektion ihrer wirtschaftlichen und sozialen Lebensbedingungen an den Himmel." Das ist in seiner Einseitigkeit ebenso leicht zu beweisen wie zu widerlegen. Für die gründliche Behandlung der künstlerischen Fragen Chinas fehlt es dem Verfasser der beiden Bilderbücher entschieden an Überblick und Einzelwissen.

Alfred Salmony.

Karl With, Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Ji Juan. Verlag Benno Schwabe & Co. Basel 1924.

Es handelt sich hier um einen reich durch Bildtafeln ausgestatteten Katalog der bekannten Privatsammlung E. von der Heydt, die neuerdings im Haag — wie kürzlich an dieser Stelle mitgeteilt wurde — im Rahmen eines neuen Plastikmuseums der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist.

Karl With, der an dem Aufbau dieser schönen Sammlung Jahre hindurch den stärksten persönlichen Anteil hatte, hat an die Beschreibung der einzelnen Bildwerke einen Fleiß gewandt, der durchaus vorbildlich ist. Seine stilkritischen Untersuchungen erweitern allenthalben die Betrachtungen über den einzelnen Gegenstand zu allgemeinen kunstgeschichtlichen Feststellungen unter der besonderen Heraushebung der Ming-Plastik und der späten japanischen Bildhauerkunst, und insofern ist gerade diese Arbeit reich an allgemeingültigen Formulierungen, die in jeder Beziehung unsere bisherigen Kenntnisse von ost- und südasiatischer Plastik vielsagend vertiefen.

Es entspricht nur dem Wesen eines so kenntnisreichen und immer vom letzten künstlerischen Instinkt geleiteten Forschers, wenn auch bei einer derartigen katalogmäßigen Arbeit allenthalben der Blick ins Große geöffnet wird. Aus der Summe des einzelnen entsteht hier ein Blickfeld von universaler Weite. Und schon darum ist dieser Katalog in nuce nichts anderes als eine Geschichte ostasiatischer Plastik überhaupt.

Biermann.

Serge Elisséèv: La Peinture Contemporaine au Japon. Paris, E. de Boccard 1923.

Im Frühjahr 1922 machte man im Grand-Palais zu Paris eine Ausstellung moderner japanischer Kunst. Der reich illustrierte Katalog erschien in den Editions de l'Abeille d'Or. Die kunsthistorische Auswertung dieser zunächst rein offiziellen Angelegenheit übernahm S. Elisséèv. Da auch M. Hürlimann über „Moderne Japanische Malerei" geschrieben hat (Cicerone 1924 Heft 6), darf man wohl ein erneutes Interesse an dieser Kunst feststellen. Elisséèv gibt zunächst eine historische Einführung, hatte doch auch die Pariser Ausstellung alte Meisterwerke hinzugezogen. Hier liegen die Verdienste des Werkes. Ganz knapp werden die ästhetischen Besonderheiten japanischen Kunstschaffens und Genießens aufgewiesen, Bedeutungen enthüllt, Anleitungen zum Ablesen der Bilder gegeben. Dies Kapitel konnte nur ein Mann schreiben, der mit dem japanischen Leben aufs engste vertraut ist. Seine Fühlung mit der japanischen Kunstbetrachtung kommt dem ganzen Text zugute. Wie wenig mag ihn aber der Rest seiner undankbaren Aufgabe gefesselt haben.

Die moderne japanische Kunst läßt man mit dem Einbruch der europäischen Kulturwelt, d. h. mit dem Jahre 1868 beginnen. Es gibt zwei extreme Einstellungen. Die eine will sklavisch in den Gesetzen der alten Schulen weiter arbeiten, einen Stil getreu kopieren, Felsen und Wolken durch die gewohnten konventionellen Zeichen wiedergeben, wobei es auffällt, wie wenig an die letzte national selbständige Erschei-

nung des Ukiyoye angeknüpft wird. Die andere übernimmt die europäische Maltechnik und ihre sämtlichen Methoden, also sowohl die Zentralperspektive und die Modellierung in Licht und Schatten wie den modernsten Kubismus. Sie wird weiterhin jeder Pariser Erfindung gelehrige Schüler stellen. Eine große Zahl von Malern steht zwischen den beiden äußersten Möglichkeiten, vermischt Japanisches mit Europäischem, gibt also in einem rein ostasiatischen Bildaufbau plötzlich Modellierung oder stilisiert dekorativ inmitten eines kubistischen Gefüges. Die Einteilung ist notwendig gegeben, wenn sie auch am Wesentlichsten vorbeigehen muß. Das ist nun einmal die künstlerische Kraft, die überzeugende Schöpfung. Diese fehlt aber den neuen Malereien Japans. Die Tradition stirbt langsam, die europäischen Errungenschaften dringen schnell ein — schon durch Übernahme unseres Ausstellungs- und Museumsbetriebs. Weder die archaisierende Kunst der offiziellen Akademien noch die europäisierende der Privatateliers gibt uns Kundgebungen des schöpferischen Genius. Das moderne Japan will wie Europa Kunst machen und verliert sie wie Europa. Es gibt keine Gesellschaft, die Träger dieser Kunst wäre, keine Schicht, auf die sie wirken könnte. Wenn überhaupt eine Wirkung in Frage kommt, so ist es die gesellschaftszerstörende, die man noch nie ausreichend aufgewiesen hat. Daß die reichere Tradition mehr Hoffnung auf eine Erneuerung erlaubt, kann ich nicht glauben, sie erhält höchstens die Fähigkeit, die Qualitäten alter Meisterwerke wirklich zu würdigen. Elisséèv hat es übrigens verstanden, seine Geschichte der modernen Malerei Japans von bedenklichen Werturteilen freizuhalten. Japan ist nun einmal nicht auf dem Wege zu neuen Meisterwerken. Die abgebildeten Malereien fesseln wohl niemand. Wer merkt überhaupt, daß Tafel 63 auf dem Kopfe steht?

Was die Geschichte der Moderne in Japan anbelangt, so hat sie schon um 1900 Europa lebhaft beschäftigt. Die Literatur dieser Zeit wird bei Elisséèv nicht berücksichtigt. Ihre oft interessanten Feststellungen fehlen. Die Tätigkeit des französischen Karikaturisten Bigot hätte nicht übergangen werden dürfen. Die Kämpfe zwischen der vornehmen Akademie (Meiji Bijutsu Kwai) und der Bohème-Sezession „Das Weiße Pferd" (Hakuba Kwai) hätten ebenso wie Dzushi, das japanische Barbizon, Erwähnung verdient. Aus der bei Elisséèv fehlenden Literatur sei erwähnt:

Okakura, „Moderne Probleme der Malerei". Rede auf dem Kongreß von St. Louis 1904 und „Notes on Contempory Art", Studio März 1902. A. Fischer, „Wandlungen im Kunstleben Japans", Berlin 1920.

Nicht die Wirkung europäischer Kunst auf Japan, der umgekehrte Vorgang verdient kunstgeschichtliche Behandlung.

Alfred Salmony.

Robert Heine-Geldern, Altjavanische Bronzen. Artis thesaurus Band I. Verlag C. W. Stern. Wien 1925.

Die javanischen Bronzen der ethnographischen Sammlung des Wiener naturhistorischen Museums haben bisher ein wahres Dornröschendasein geführt. Man konnte sie nicht einmal ordentlich sehen. Die Erweckung des prächtigen Materials an der Spitze einer neuen billigen Serie ist ein großes Verdienst, zumal die Reproduktionen in Kupfertiefdruck wohlgelungen sind. Obwohl mit der neuesten Forschung vertraut, verzichtet Heine-Geldern doch auf den im vorliegenden Falle unmöglichen stilgeschichtlichen Versuch und gibt nur ganz vorsichtige Datierung. Die Sammlung ist nicht vollständig genug, um mehr als willkommenes und teilweise sehr schönes Material zu liefern. Mancher Typus (z. B. der der Prajna Paramita) fehlt völlig. Auch von dem Formenreichtum der Endepoche kann Wien keinen Begriff geben. Der beschreibende Text des Buches bietet sich außerordentlich reich. Das Hauptstück auf der ersten Tafel hält keinen Gewandzipfel in der Linken, die Abbildung erlaubt nicht festzustellen, ob es sich um einen abgebrochenen Gegenstand oder die Geste des Schenkens handelt. Diese kleinen Ausstellungen beeinträchtigen den Wert der Veröffentlichung in keiner Weise. Eine gleich liebevolle Behandlung möchte man übrigens dem wertvollen Bestand javanischer Bronzen im Musée Guimet in Paris wünschen. *Alfred Salmony.*

Albert J. Koop, Frühe chinesische Bronzen. 48 Seiten, 6 Tafeln in Farbendruck und 104 Tafeln in Lichtdruck. Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1924.

Dies Werk ist die deutsche Ausgabe eines Buches, das in gleicher Ausstattung bei Benn in London herausgekommen ist. Ein solcher Austausch geistiger Güter ist sehr zu begrüßen, denn er verschafft dem einzelnen Forscher ein größeres Auditorium und macht das Publikum mit einer anderen Art von Problemstellung bekannt.

Das Buch Koops gehört zum Besten, was über das Thema der chinesischen Bronzen veröffentlicht worden ist. Seine Methode ist bezeichnend für die englische Einstellung:

ganz aufs Praktische und Nächstliegende gerichtet. Koop geht davon aus, daß auf den Bronzen das Ornament auf verschiedene Art behandelt ist; so stellt er das Ähnliche zusammen und gelangt zu vier Stilgruppen: dem Chou-, dem Chin-, dem Han- und dem T'ang-Stil. Doch macht der Verfasser ausdrücklich darauf aufmerksam, daß er damit keine chronoligische Reihung vornehmen wolle: ein Stück im „Chou-Stil" könne auch unter der „Shang-Dynastie" entstanden sein, auch würde ein Stil sicherlich noch über seine namengebende Epoche hinaus sich auswirken.

Trotz dieser elastischen Auslegung gibt der Verfasser in der „Stilkritischen Beschreibung der Abbildungen" eine Reihe von Werken, die als echt angesprochen werden dürfen, d. h. die unter der betreffenden Dynastie entstanden sind, nach der eine Stilperiode benannt worden ist (z. B. T. 9, 11). Gleich daneben zeigt es sich freilich, daß etwa das Chou-Ornament bis herauf in die Neuzeit wirksam geblieben ist: ein Beweis, daß man mit diesem Kriterium allein das Problem der chinesischen Bronzen nicht wird lösen können. Es wird alles zusammen helfen müssen, Dekor, Material, Patina, und vor allem die Form und das Verhältnis von Dekor und Gefäß.

In der Beschreibung der T. 45 sagt der Verfasser, daß der betreffende eiförmige Henkelkrug von allen einigermaßen als echt anzusprechenden Stücken, die ihm zu Gesicht gekommen seien, die meisten Rätsel aufgebe. „Die Patina ist durchaus überzeugend; Form und Dekor sind erstaunlich anziehend — doch wo ist irgendein Gegenstück?" Koop schreibt das Gefäß der Han-Zeit zu, weil das kräftige Ornament die „Chin-Periode" ausschließe und für die „Chou-Periode" zu plump sei.

Das Stück gehört der T'ang-Zeit an; das anziehende Ornament kommt von Indien her, vielleicht aus Maghada, wo diese Art von Dekoration jedenfalls vom 6. Jahrhundert an sich am häufigsten findet. Dieser „Stil" wird meist mit dem Kloster Nalanda in Zusammenhang gebracht: er ist über ganz Nordindien verbreitet, in Nalanda, als dem wichtigsten Zentrum des späten Buddhismus, findet er sich, der Bedeutung des Ortes entsprechend, nur am häufigsten. Von da aus fand er auch seinen Weg über den Ozean nach Java, über den Himalaya nach China. Unter indischem Einfluß ist auch die Gürtelschließe b auf T. 95 entstanden. Der Spiegel T. 91/b gehört nach Stil und Gesinnung in die Sung-Zeit.

Koop hat durch dieses Werk der Wissenschaft einen großen Dienst erwiesen; besonders das überaus reiche und vielfältige Tafelmaterial, das ganz hervorragend wiedergegeben ist, wird jedem Forscher und jedem Sammler unentbehrlich sein.

Ludwig Bachhofer.

Artibus Asiae. Herausgeber Carl Hentze-Antwerpen und Alfred Salmony-Köln 1925, Nr. 1. Avalun-Verlag, Hellerau-Dresden.

Eine neue Zeitschrift für die Kunstgeschichte Asiens. Im Programm meinem „Jahrbuch" verwandt, aber in der äußeren Aufmachung von fast bibliophiler Erlesenheit. Typographisch hervorragend ausgestattet, die Autotypien sämtlich in den Text eingeklebt. Eine derartige Prätention nach außen hin fordert natürlich auch ein inneres Volumen, das dem entspricht. Wieweit das zutrifft, läßt sich an Hand der ersten Probe schwer sagen, obwohl es an gewichtigen Beiträgen nicht fehlt. Als solche sind zu nennen der Artikel von Waley: Christ or Bodhisatva. Ferner Smidt: Der Buddha des fernöstlichen Mahāyāna. Hentze: Les influences étrangères dans le monument de Hono-K'iü-Ping. King: Persian Porcelain. Sirén: Quelques observations sur les imitations des anciennes sculptures chinoises. Diese sind sämtlich illustriert. Als wichtiger Quellenbeitrag ist ferner noch zu nennen der Aufsatz von Voretzsch: Auf den fernen Osten bezügliche Manuskripte in den Bibliotheken Portugals, und aufschlußreich für das Kapitel über Fälschungen ostasiatischer Kunst ist vor allem der gemeinsame Beitrag von Pelliot und Salmony unter dem Titel „Errata", der jene Steinskulpturen aus dem Kölner ostasiatischen Museum behandelt, die jetzt als Fälschungen erkannt, längst der öffentlichen Aufstellung entzogen sind. Zur Ehre dieser Fischerschen Gründung, deren Bedeutung im Großen durch diesen Fall nicht berührt wird, mag hier aus dem Salmonyschen Schlußwort folgender Passus zitiert werden: „Aus der Prüfung geht der Skulpturenbestand der Kölner Sammlung gereinigt hervor. Es bleibt eine Fülle bedeutender und einzigartiger Stücke. Wenn jetzt die Epochen nicht mehr mit der wünschenswerten Vollständigkeit vorgeführt werden können, so mag der Umstand trösten, daß es auch in anderen Museen östlicher Kunst damit nicht besser bestellt ist. Vielleicht werden sich die Lücken eines Tages schließen lassen. Besser weniger, aber echte Plastik — — —."

Den Beschluß des Heftes bildet eine Abteilung „Bibliographia", die diesmal ein wenig dürftig anspricht, da sie nur zwei ganze

Besprechungen enthält von E. Grosse über Waleys Geschichte der chinesischen Malerei und eine zweite von Salmony über ein in Frankreich erschienenes Sammlerhandbuch.

Nach dieser ersten Probe des neuen „Artibus Asiae" ist man auf die weitere Entwicklung dieses Unternehmens doppelt gespannt. *Biermann.*

Verschiedenes

VOM MOSKAUER LENIN-DENKMAL

Die Sowjetregierung hat behufs Erlangung einer allgemeinen Grundidee für die Art des großen Lenindenkmals auf dem Roten Platz in Moskau ein Preisausschreiben erlassen, welches als erste Stufe des projektierten dreistufigen Preisausschreibens zu betrachten ist, das erst zur endgültigen Realisierung der Aufgabe führen soll. Vorderhand wird daher nur eine schriftliche Erklärung der Denkmalsidee an sich verlangt, nebst allgemeiner illustrativer Skizze seiner architektonisch-plastischen Gestaltung. Als Hauptbedingung gilt vor allem die Forderung, daß das Denkmal mit dem Leninmausoleum ein einheitliches Ganzes bilden soll, wobei letzteres den Besuch großer Menschenmassen wird zulassen müssen. Ferner muß obligatorisch in den Entwurf des Denkmals eine äußere Tribüne mit Rednerkanzel als organischer Teil und Mittelpunkt des Roten Platzes für Volksversammlungen hineinkomponiert werden. Schließlich muß das Denkmal-Mausoleum sich der Kremlmauer, die ihm als Hintergrund dienen wird, sowie dem Roten Platz mit seinen zahlreichen Bauten architektonisch anpassen. Als Preise sind zehn Prämien ausgesetzt, deren höchste 1000 und deren letzte 400 Rubel beträgt

P. E.

TIFLIS

Auf Veranlassung des Ausschusses zur Erhaltung der Altertümer und des Museums Georgiens fanden bei Semo-Awtschali in der Zeit vom 1.—4. November etwa 100 Faden nördlich von der Hauptachse des Kanals der Kraftstation am Fuße eines senkrechten Felsens, auf dem das Kreuzkloster gelegen ist, Ausgrabungen statt.

In einer Tiefe von 2,85 m waren im Alluvium große Begräbnisurnen aus Ton eingegraben, die ihrer Form nach an die heute noch in Georgien im Gebrauch befindlichen Weinurnen, genannt „Kwewri", erinnern. Von den drei Urnen konnte eine rekonstruiert und ausgemessen werden. Zwei Urnen befanden sich in horizontaler Lage. Eine Urne war mit einem Steindeckel bedeckt.

Neben den Urnen wurden Tier- und Vogelknochen gefunden. In einer Urne wurde ein verhältnismäßig gut erhaltenes Frauenskelett gefunden. Die Leiche lag auf der linken Seite zusammengekauert, mit dem Kopf nach Südwesten gewandt. In großer Zahl wurden bunte Glasperlen gefunden, von denen einige vergoldet waren, andere sind Imitationen von Perlmutter, Obsidian und Achat. Gefunden wurden ferner ein Bronzekollier; ein Medaillon aus weißer Paste (die Paste wahrscheinlich mesopotamischer Herkunft) in silberner Fassung; silberne Ohrringe, Bronzeringe — einer mit einer Opalimitation aus hellblauer Paste, der Kopf einer Bergziege, feine künstlerische Arbeit aus Knochen; beschnittene und polierte Zähne, wahrscheinlich eines Hirsches, eine dreikantige Bronze-Pfeilspitze, Eisenarmbänder u. v. a. Die Keramik weist keine Ornamente auf, außer einer Urne, die ein gürtelartiges Bindfadenmuster zeigt.

Die Form der Grabstätten und die Lage der Leichen sowie das Grabinventar deuten nach Ansicht des Entdeckers Tschitaja darauf hin, daß diese Grabstätten der nairisch-urartaeischen Kulturepoche (XV. bis XVI. Jahrh. v. Chr.) angehören. Durch das gefundene Material kann die Grenze der Verbreitung der erwähnten Kultur festgestellt werden.

Gleichzeitig läßt das vereinzelte Vorkommen von Eisengeräten in den Grabstätten darauf schließen, daß die Grabstätten in die Übergangsperiode von dem Bronze- zum Eisenzeitalter, oder zum früheren Eisenzeitalter gehören. *O. G. v. Wesendonk.*

BERICHTIGUNG

Im Münchener Ausstellungsreferat des vorigen Heftes, wo von der Caspar-Filser die Rede, muß es heißen, daß ihre Farbe etwas „Teigiges" (nicht Feigiges) enthält

DER KUNSTMARKT

Bevorstehende Versteigerungen

VERSTEIGERUNG VON MINIATUREN, SCHMUCK UND UHREN IN BERLIN

Mit einer Tafel

Die Firmen Hugo Helbing, München und Paul Cassirer, Berlin, versteigern am 1. April und folgende Tage in den Räumen der Berliner Firma die Miniaturensammlung Norbert Fischmann, München, seit der Sammlung Lehmann, Frankfurt, die bedeutendste, die auf den deutschen Markt gekommen ist.

Die Sammlung enthält eine vorzügliche Auswahl deutscher, französischer, englischer und Wiener Miniaturen. Wir erwähnen aus der deutschen Schule ein vorzügliches Jugendwerk, Damenbildnis, von Franz Napoleon Heigel, ein prächtiges Dresdener Emaille, Prinzenbildnis um 1760, ferner von bezeichneten Arbeiten, Miniaturen von Blattner in Memel, Einzle und Tochter, von dem Nürnberger Friedrich Fleischmann, eine Prunkdose mit dem Bildnis Ludwigs I. von Bayern von Nehrlich, Arbeiten von Rink, Schweizer, Stählin, von den Berlinern Stöben und Tiebert und dem Düsseldorfer Ströhli. Aus der englischen Schule seien angeführt 12 zusammengehörige Miniaturen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, weiter Arbeiten von Cotes, das Hauptwerk von Samuel Collins, Porträt der Sängerin Rossi, Bildnisse des Hauptmeisters der englischen Schule, George Engleheart, und schließlich noch ein Bildnis von West. Ganz vorzüglich ist die französische Schule vertreten. Eine Anzahl von Miniaturen aus dem Anfang und der Mitte des 18. Jahrhunderts leiten über zu den führenden Meistern vom Ende des Jahrhunderts Augustin, Hall, Dumont, Isaby, Ritt, Madame Roslin, Vestier und einer Anzahl weiterer Miniaturen, die den obengenannten Arbeiten an Qualität kaum nachstehen. Von der Wiener Schule sind in erster Linie von Füger zwei Arbeiten zu nennen, ein Selbstporträt, Ölbild, ehemals als Leihgabe in einer der ersten Galerien Deutschlands, und die farbenprächtige Miniatur des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen. Bezeichnete Arbeiten der Wiener Peter und Rupprecht und weitere Arbeiten von der Wiener Schule schließen sich an. Unter den wenigen italienischen Arbeiten ist Appiani mit einem Bildnis Napoleons I. vertreten, Bossi mit zwei Damenporträts, die Schülerin der Rosalba Carriera, Felicitas Hoffmann mit einem Mädchenbildnis. Den Beschluß bilden eine Reihe von goldenen Taschenuhren, Londoner und Pariser Fabrikate, eine goldemaillierte Uhr mit Chatelaine, Goldemailleanhänger des 17. und 18. Jahrhunderts, Fächer und eine Reihe Carnets, darunter ein goldemailliertes Prunkstück mit einer Emailleminiatur von Liotard, ein Perlmutterkarnet in reicher Goldmontierung mit einer Miniatur, Vincent nahestehend, und eine Goldemailledose von einem Mitglied der berühmten Genfer Emailleurfamilie Lisigno. Der Katalog, der auf 25 Tafeln 74 Abbildungen enthält, ist von dem bekannten Miniaturenkenner Direktor Dr. H. Buchheit verfaßt.

Den Miniaturen folgt eine Kleinodiensammlung aus Süddeutschem Privatbesitz. Der bisherige Besitzer hat in langjähriger Sammeltätigkeit alles zusammenzubringen gesucht, was an religiösen Schmucksachen und Medaillen hervorgebracht wurde. So ist eine Sammlung zustande gekommen, von einem Umfang und einer Vollständigkeit, wie sie heute wohl kein einziges Museum besitzt. Besonders gut vertreten ist die gotische Abteilung, die alle Typen aufweist, wie sie um 1500 vorhanden waren und tief bis ins 15. Jahrhundert hinein gebraucht worden sind, so die verschiedenen Heiligenfiguren als Anhänger in vollrunder plastischer Arbeit, die Kreuzigungsgruppen aus gedrehten Kordelbändern und die flachen Reliefs in runden und oblongen Umrahmungen. Auch einige Perlmutterschnitte und gravierte Platten sind vorhanden. Besonders schön ist ein fast vollrund ausgearbeiteter Adler mit einem herzförmigen Reliquiar, auf dem das Nürnberger Wappen angebracht ist. Einige der Typen werden auch in der Renaissance-Periode bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fortgeführt, so vor allem die Bergkristallanhänger mit aufgelegten Heiligenreliefs. Die meisten Typen zeigen jedoch plakettenartige Gestaltung, gewöhnlich in reichster durchbrochener Rankenumrahmung. Die meisten derartigen Stücke dürften in Nürnberger oder Augsburger Goldschmiedewerkstätten gefertigt sein. Die Barockzeit um 1700 setzt die durchbrochenen Anhänger fort, nur daß die Ränder mit üppigerem Akanthuswerk behandelt sind. Häufiger sind jedoch in der Barockzeit ovale Reliefs oder kapselförmige Anhänger

mit getriebenen Reliefs oder gravierten Zeichnungen. Die Rokokozeit des 18. Jahrhunderts hat dagegen vor allem die Silberfiligranumrahmungen ausgebildet, wie sie hauptsächlich Schwäbisch-Gmünd in ungemein betriebsamen Werkstätten gepflegt hat. Als Mittelstück tragen diese Anhänger meistens Reliefs mit bekannten Gnadenbildern, wie von Altötting, Mariazell und Mariataferl. Manche der Anhänger aus dieser Zeit sind auch mit Miniaturen oder Hinterglasmalerei geschmückt.

Außer diesen Anhängern finden sich auch einige Plaketten und Medaillen, so solche von Hans Reinhard, Sebastian Datler und in der Art Peter Flötners. Außerhalb des Gebietes liegen eigentlich fünf ganz ausgezeichnete Goldemailschmuckanhänger aus der besten Zeit der deutschen Renaissance. An erster Stelle wäre hier ein großer Anhänger in füllhornartiger Gestaltung, aus dem große Ranken herauswachsen, zu nennen. Er ist mit zahlreichen, außergewöhnlich reinen Diamanttafelsteinen belegt. Ein anderer Goldanhänger mit figürlicher Ornamentation zeigt das polnische Reichswappen, ein dritter trägt in der Mitte einen kleinen Pudelhund, während ein vierter, der aus zwei kartuschenartigen Gliedern zusammengesetzt ist, in der Art seiner buntfarbigen Emaillierung an Münchner Goldschmiedearbeiten unter Wilhelm V. erinnert. Ein fünfter Anhänger paßt sich mehr dem Gesamtcharakter der Sammlung an, da er ein goldgefaßtes Bergkristallkreuz darstellt. Eine kleinere Kollektion von Papstmünzen und -medaillen des 15. bis 18. Jahrhunderts macht den Beschluß der Sammlung.

Den Katalog fertigte in Anbetracht der künstlerischen und wissenschaftlichen Bedeutung Professor Dr. Georg Lill, Hauptkonservator am Bayerischen Nationalmuseum, der alle notwendigen ikonographischen und kunstgewerblichen Angaben den Beschreibungen einfügte.

Am selben Tag gelangt endlich noch eine Sammlung von Taschenuhren aus süddeutschem Adelsbesitz zur Versteigerung, die das Kostbarste und Gewählteste ist, was seit langem an Uhren auf den Markt kam. Nur 46 Stück, aber eine Übersicht über die Entwicklung der tragbaren Uhr vom 16. bis ins 18. Jahrhundert. Der verstorbene Besitzer der Sammlung war ein sicherer Kenner auf dem Gebiete des alten Kunstgewerbes, er war zudem gut beraten und übersah den internationalen Markt.

Diese Sammlung hat Professor Dr. Ernst von Bassermann-Jordan beschrieben, der durch seine wissenschaftlichen Werke über Uhren und auch als Sammler auf dem Gebiete der Zeitmeßkunde bekannt ist. Der Gelehrte beschreibt die Halsuhren aus Metall und Bergkristall, die Goldemailuhren und die Uhren in phantastischer Form. Von der emaillierten Massenware des späten 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts enthält die Sammlung auch nicht ein einziges Stück. Daß bei Bassermann-Jordans Untersuchungen viel Interessantes ermittelt wurde, ist selbstverständlich. Die alten Uhrmacherländer für tragbare Uhren, Deutschland, Holland und Frankreich, sind ziemlich gleichmäßig gut vertreten, und auch das Einsetzen der bedeutenden englischen und schweizerischen Uhrmacherei ist an der Sammlung zu studieren. Große Meisternamen und nicht nur Namen, sondern auch Werke, die ihre gute Herkunft beweisen, leuchten auf: Von Daniel Habrecht, dem Enkel des Erbauers der zweiten Straßburger Münsteruhr, ist ein silberner Totenkopf vorhanden, von G. Nourisson, dem berühmten Wiederhersteller der monumentalen Münsteruhr in Lyon, eine Halsuhr aus Kristall, aus dem Kreise der feinen Meister von Blois finden wir in der Sammlung eine hervorragende Sackuhr von Abraham Gribelin, von den Emailleuren Huaut ein schönes Brustbild an dem Gehäuse einer ovalen Taschenuhr, von einem Genfer Meister um 1700 einen großen silbernen Totenkopf mit Uhr. Der illustrierte Katalog ist von Hugo Helbing, München, Liebigstr. 21 zu beziehen. *r.*

ALTE MEISTER BEI R. LEPKE

am 31. März 1925

Nach jahrelanger Pause wieder einmal die Versteigerung einer Anzahl wirklich guter alter Bilder aus gutem, altem Besitz. Anschließend an das Hauptereignis der diesjährigen Auktionssaison, an die Versteigerung der Porzellansammlung Darmstaedter, werden 94 Gemälde aus einer fürstlichen Galerie versteigert. Abgesehen von einigen ganz ungewöhnlichen Stücken der Düsseldorfer Schule — Hauptwerke von: Achenbach, Scheuren, Schirmer usw. — handelt es sich ausschließlich um alte Meister.

Um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts erwarb eines der großen deutschen Fürstenhäuser die Galerie des Oberbergrats Bernhard Hausmann in Hannover. Dieser unermüdliche Sammler hatte es mit sicherem Blick verstanden, aus dem reichen Kunstbesitz der niedersächsischen Lande Bilder aller Schulen an sich zu bringen. Gewiß spiegelte auch sein Besitz die allgemeinen Tendenzen der Zeit wider, die z.B. bei den holländischen Landschaften

die italienisierenden Meister bevorzugte, und so finden wir auch die Berghem, Carrée, Weenix, Dalen, Bloemen, van Laer und Lingelbach gut vertreten. Manches Stück hatte schon der Vater Hausmanns auf Versteigerungen erwerben können, und die Provenienz einiger der Bilder geht zurück auf eine der bedeutenden Sammlungen des 18. Jahrhunderts, die des Grafen Walmoden, die im Jahre 1818 in Hannover versteigert wurde. Aber auch die „nordischen Holländer" sind gut vertreten. Jacob Ruijsdael mit zwei schönen Landschaften, von denen besonders der „Blick von den Dünen" einen nur noch selten vorkommenden Typus repräsentiert. Sein Schüler R. de Vries ist mit einem von Lingelbach staffierten, ungewöhnlich guten Bild zu finden und der jüngere Jan van der Meer aus Haarlem mit einer „Landschaft mit Schafherde", die an Zartheit mit seinen kostbaren Radierungen wetteifert. Sehr bevorzugt sind die kleineren Genremaler wie Brakenburg, (aus der Sammlung Walmoden) J. M. Molenaer, Bega, Drogsloot, dann von der späteren Generation der sehr seltene Jan Mieris, Verkolje u. a.

Auffallend gute Porträts finden sich von Nicolas Neufchatel, der wohl der deutschen Schule zuzurechnen ist, so das stattliche Porträt eines Mannes, der seine Rechte auf seinen schön verzierten Helm legt. Deutsch ist auch das ungewöhnlich schöne Porträt einer Frau in einer weißen Haube, datiert 1554, das von der Hand eines westfälischen Meisters zu sein scheint. Von Ravestijn gibt es ein liebenswürdig ungeschicktes Kinderbild, von Jan Lievens zwei Porträts, welche zeigen, wie der Künstler den überwältigenden Einfluß seines großen Lehrers Rembrandt in sich aufnehmen konnte, ohne die eigene Persönlichkeit zu verlieren; von Philip Champaigne einen ernsten Gelehrten und von dem Hofporträtisten Desmarées ein reiches Bildnispaar, das Maria Theresia und Josef I. darstellt. — Aus den Bruckmannschen Pigmentsdrucken ist vieles in weiten Kreisen bekannt geworden, was nun zur Versteigerung gelangt; so das schöne Gruppenbild der „Großmutter mit dem Enkelkind" von Juriaan Ovens, oder die stattliche „Madonna mit Heiligen" von Sodoma. Dagegen sind Bilder wie „die Anbetung des Kindes" von Lelio Orsi und die beiden reizenden Landschaften von Zuccarelli früheren Generationen gleichgültiger gewesen, als unserer Zeit, die wir mit neuer Freude italienisches Barock und Rokoko genießen. — Ganz für sich steht die „Verlobung der Katharina". So, wie Lucas Cranach in seiner herrlichen „Ruhe auf der Flucht" im Kaiser-Friedrich-Museum die religiöse Szene zum überkonfessionellen Märchen gestaltete, so hat hier ein sächsischer Meister um die gleiche Zeit, und sicher beeinflußt von Cranach, ein anderes liebliches Märchenbild geschaffen: in sommerlicher mitteldeutscher Landschaft sitzt die mädchenhafte Mutter, das nackte Christuskind spielt mit der kleinen, wohl erst sechsjährigen Katharina, die als gutes deutsches Bürgermädchen gekleidet ist und ringsherum, zwischen Blumen, auf Bäumen und in der Luft tummeln sich die Engelein.

Bis vor kurzer Zeit waren viele der Bilder, die jetzt zur Versteigerung gelangen, in einem deutschen Provinzmuseum zu sehen. Erst die tiefgehenden Vermögensveränderungen des letzten Jahrzehnts haben die fürstlichen Vorbesitzer veranlaßt, einen Teil der Fideikommißgalerie des herzoglichen Hauses zu veräußern.

Der mit 52 Lichtdrucktafeln ausgestattete Katalog ist bereits erschienen.

BERLIN

Das Kunstauktionshaus Jac. Hecht hat zu der am 17./18. März 1925 stattfindenden Versteigerung von modernen Gemälden, Möbeln, Teppichen und Kunstgegenständen wieder ein reichhaltiges und dabei doch qualitativ sehr gutes Material beisammen. Am 2. Tage der Versteigerung kommt eine Sammlung von Netsukes und japanischen Stichblättern neben reichhaltigen Gegenständen des Ostasiatischen Kunstgewerbes unter den Hammer.

MÜNCHEN

Bei Hugo Helbing findet am 17. und 18. März 1925 eine Versteigerung von Ölgemälden und Handzeichnungen moderner Meister, darunter aus deutschem und ausländischem Museumsbesitz, ferner aus dem Nachlaß des Prof. Ernst Berger und aus anderem Besitz statt. Aus dem Inhalt des Kataloges seien auszugsweise nachstehende Namen genannt: O. Achenbach, Jul. Adam, Th. Alt, H. v. Bartels, Hans Best, E. v. Blaas, A. Böcklin, F. Böhle, J. v. Brandt, F. Brütt, F. v. Defregger, J. F. Dielmann, W. v. Diez, W. Firle, M. Gaisser, O. Gebler, E. v. Grützner, N. Gysis, L. v. Hagn, Karl Haider, L. Hartmann, Hans Heider, A. Hengeler, Ch. Hoguet, Hugo Kauffmann, Frd. v. Keller, H. v. Keller, A. Koester, C. Kronberger, F. v. Lenbach, C. F. Lessing, Hans von Marées, Ad. Menzel, Ch. Morgenstern, Ad. Oberländer, B. Piglhein, Ph. Röth, L. Samberger, Ed. Schleich d. Ä., Rob. Schleich, J. Schmitzberger, Aug. Seidl, C. Seiler,

C. Spitzweg, F. v. Stuck, Hans Thoma, Fr. Voltz, J. & L. Willroider, J. Wopfner, Aug. Albert Zimmermann und Ernst Zimmermann. Von ausländischen Künstlern sind zu erwähnen: Vincent Victor Adam, Fery Beraton, J. W. van Borselen, O. Brioschi, J. v. Brandt, A. Feiks, Th. Gudin, H. Gudin, O. Hermelin, B. C. Koekoek, H. B. Koekoek, J. Israels, Ch. Jacque, W. Maris, Henri Martin, F. Streitt, F. Thaulow, Constantin Troyon, Désiré Truiellebert, G. Todd, Teutwart Schmitson, Antoine Vollon, J. A. M. M. Whistler.

Stattgehabte Versteigerungen

BERLIN

Die Versteigerung der Sammlung eines „Süddeutschen Kunstfreundes", die am 3. und 4. März bei Paul Cassirer stattfand, darf wohl als ein Bild des heutigen Kunstmarktes gelten. Die Bilder von Qualität haben die normalen Preise gebracht, während Bilder geringerer Qualität, die in der Inflationszeit verhältnismäßig zu hoch bezahlt worden sind, heute wieder auf ihr richtiges Maß zurückgeführt worden sind. Zum großen Teil haben dieselben gar keine Käufer gefunden.

Ferner kamen aus der Kollektion die 20 Bilder in Wegfall, die durch eine polizeiliche Maßnahme von der Versteigerung ausgeschlossen worden sind, da sie nicht aus Privatbesitz stammten (wie das Berliner Tageblatt in Nr. 105 berichtete). Wir bringen in unsern Ergebnissen nur diejenigen Preise von Bildern, die tatsächlich auf der Auktion Käufer gefunden haben. Als sehr erfreulich ist die Neuerung zu begrüßen, daß der Versteigerer nach jeder Nummer zur Kenntnis brachte, was wirklich verkauft und was zurückgegangen ist, weil das Verkaufslimit nicht erreicht wurde. Hoffentlich wird diese Neuerung auch in der Folge beibehalten und in allen Kunstauktionshäusern nunmehr zur Durchführung kommen, so daß Presse und Publikum sich ein wirkliches Bild von den Kunstauktionen machen können. Bisher war man über diese Tatsachen meistens im unklaren. Die Bilder wurden bis zum Limit emporgesteigert, und niemand wußte, was wirklich verkauft wurde und was zurückgezogen worden war.

Hatte die Vorbesichtigung dieser Sammlung eine große Anzahl privater Sammler und Museumsdirektoren angelockt, so wurde man am Auktionstage selbst in der Hoffnung auf eine starke Beteiligung der Privatsammler enttäuscht. In überwiegender Zahl war der Handel vertreten, und zwar waren es meist kleinere Kunsthändler aus der Provinz, die vor allem das Mittelgut aufnahmen. Die zahlreichen Corinth-Bilder wurden bei dem geringen Gebot zum größten Teil zurückgezogen, da sie die Limite nicht erreichten. Das spricht aber keineswegs für die Bewertung des Meisters, da die gerade in diesem Zusammenhang zum Verkauf angebotenen Corinth-Bilder meist zweitrangiger Art waren und im Oeuvre des Malers Wesentliches nicht bedeuten. Zum Teil handelte es sich dabei um durchaus akademische Frühwerke, zum Teil auch um Porträts, die von vornherein des allgemeinen Interesses entbehren. Grade ein so überlegener Schöpfer wie Corinth will an seinen Höchstleistungen gemessen sein. Wenn es sich diesmal um die schöne Walchensee-Landschaft oder um die berühmten Stilleben gehandelt hätte, würde man andere Ergebnisse gesehen haben. Ähnlich waren auch Feuerbach und Trübner wenig charakteristisch vertreten, meist durch frühakademische Werke, die für die Wertung der beiden großen Meister nichts besagen.

Nach dem reich ausgestatteten Katalog hatte man zunächst mehr erwartet. Das Ergebnis entsprach aber durchaus dem Niveau der zur Versteigerung gelangten Bilder. Die beiden französischen Bilder, die unter den Hammer kamen, hätten in Paris wahrscheinlich weniger gebracht, insbesondere der Courbet wegen seines Gegenstandes. Die verhältnismäßig gute Bewertung von Monet und Courbet erklärt sich auch dadurch, daß das Interesse für diese Meister zur Zeit durch die Ausstellung französischer Malerei, die gegenwärtig bei Perls stattfindet, sehr angeregt ist. Im übrigen weisen wir auf die zahlenmäßigen Angaben in unseren „Versteigerungsergebnissen" hin. *r.*

Anselm Feuerbach — Bildnis der Giacinta Neri

Bes. Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin

Feuerbachs Bildnis der Giacinta Neri

Mit einer farbigen Tafel

Von GEORG BIERMANN

DAS hier in den Farben des Originals wiedergegebene Bildnis Anselm Feuerbachs, dem ersten Jahre seines römischen Aufenthaltes entstammend (1857), gehört nicht nur zu den bedeutendsten Arbeiten des Deutsch-Römers, sondern war bis vor kurzem noch völlig unbekannt geblieben. Daß der Feuerbach-Band der „Klassiker der Kunst" dieses Porträt wie so vieles andere, das seither aufgetaucht ist, mit keiner Zeile erwähnt, nimmt um so mehr wunder, als der Künstler selbst in einem Briefe vom Ende des Jahres 1857 mitteilt, daß er das Porträt „des schönsten Kindes in Rom, der kleinen Giacinta Neri, in einer grünen Laube mit Federhütchen, ganze Figur" gemalt habe und ausdrücklich dieses Bild „die Frucht meines schönen neuen Ateliers" genannt hat. Auch hat gerade dieses Porträt einen bedeutsamen historischen Stammbaum, da es Feuerbach für wert gehalten hatte, seine Kunst zusammen mit dem „Kinderständchen", dem Dantebild und einer Landschaft auf der römischen Ausstellung des nächsten Jahres zu vertreten. Wie sehr aber die Gedanken des Malers an diesem Bildnis haften geblieben sind, beweist die Tatsache, daß Feuerbach 1866 zum Abschied noch einmal die Familie Neri besucht und seiner Mutter über die kleine Giacinta wie folgt berichtet: „Das Kind ist herangewachsen und ebenso schön. Ich frug, wie lange es her ist, daß ich das Bild gemalt — acht Jahre! Es fällt in die Dantezeit!" (Allgeyer II. Band, S. 42.)

Gestützt auf solche Quellenhinweise, ist es der zielbewußten Energie Karl Haberstocks in der Tat gelungen, das Bild nicht nur in der Familie der Dargestellten ausfindig zu machen, sondern auch nach Deutschland zu bringen und als eines der reinsten Dokumente Feuerbachscher Kunst aus der Frühzeit seines römischen Aufenthaltes dem Besitz der deutschen Kunstgeschichte zu sichern.

Daß gerade in diesem Werk des Malers ganze Jugend bis auf die letzten Ausflüsse der Couture-Schule deutlich greifbar ist, macht die Arbeit doppelt liebenswert. Daneben aber scheint doch bereits der erste Hauch römischer Erde und einer gewissen Überlieferung des Deutsch-Römertums jene Wendung zu dem späteren römischen Feuerbach anzudeuten, so daß man gerade dieses Bildnis der kleinen Giacinta Neri auf den Schnittpunkt einer Entwicklung im Leben des Malers ansetzen möchte, der deutlich die erste Periode Feuerbachs von seiner römischen Epoche scheidet. Vor dem reizvoll leichten Klang des Ambiente, das durchaus noch an die Schule des Franzosen erinnert, sitzt die rotblonde kleine Römerin wie die erste klassisch empfundene Verkörperung eines lebendigen Menschen, der bei aller Kindlichkeit im Ausdruck, im Gefühl des Künstlers bereits das römische Frauenideal Feuerbachs vorausdeutet. Rein malerisch ist dabei — was heutige Augen schwer wahr haben möchten — dies Porträt unerhört kühn. Wie das nicht ganz leichte Rosa des Kleides mit dem Braungelb des Mantels zusammengeht und wie andererseits diese beiden dominierenden Farbenakkorde ihrerseits den grünblau-weiß gesättigten Hintergrund der Laube mit in die Gesamtharmonie des Bildes hineinzwingen, das deutet auf ein malerisches Auge hin, dem letzte Erfüllung unter nachfolgenden anderen Eindrücken leider versagt geblieben ist.

Gerade ein derartiges Bild aber stellt wie von ungefähr das im Letzten sicher tragische Feuerbach-Problem (das nie den Menschen, sondern nur den Künst-

ler angeht) erneut zur Diskussion. Und vielleicht darf sogar, gerade angesichts dieser kleinen Giacinta Neri, die Frage aufgeworfen werden, welche Erfüllung Feuerbach der deutschen Malkunst hätte werden können, wenn er nicht nach Italien gegangen wäre.

Sieht man aber unter solchem Gesichtspunkte das wiedergefundene Bildnis der kleinen Römerin, gewinnt gerade dieses Werk wie von selbst ein besonderes Interesse. Von diesem Bild aus weisen Zeichen nicht nur zu dem zwölf Jahre später entstandenen Bildnis der Frau Gedon von Leibl hin, sondern noch weiter zur Porträtmalerei der deutschen Moderne, wie sie etwa in Corinth und Liebermann letzte Ergebnisse gezeitigt hat. Leider ist es heute unfruchtbar, angesichts eines solchen bedeutsamen und neu entdeckten Schatzes deutscher Malerei darüber nachzudenken, wie anders vielleicht alles geworden wäre, hätten damals Meister wie Feuerbach und andere schon ein deutsches Vaterland für ihre Kunst besessen.

Wilhelm Tischbein. Eselreiter in der Campagna

Zeichnung

Sammlung Fritz Gurlitt, Berlin

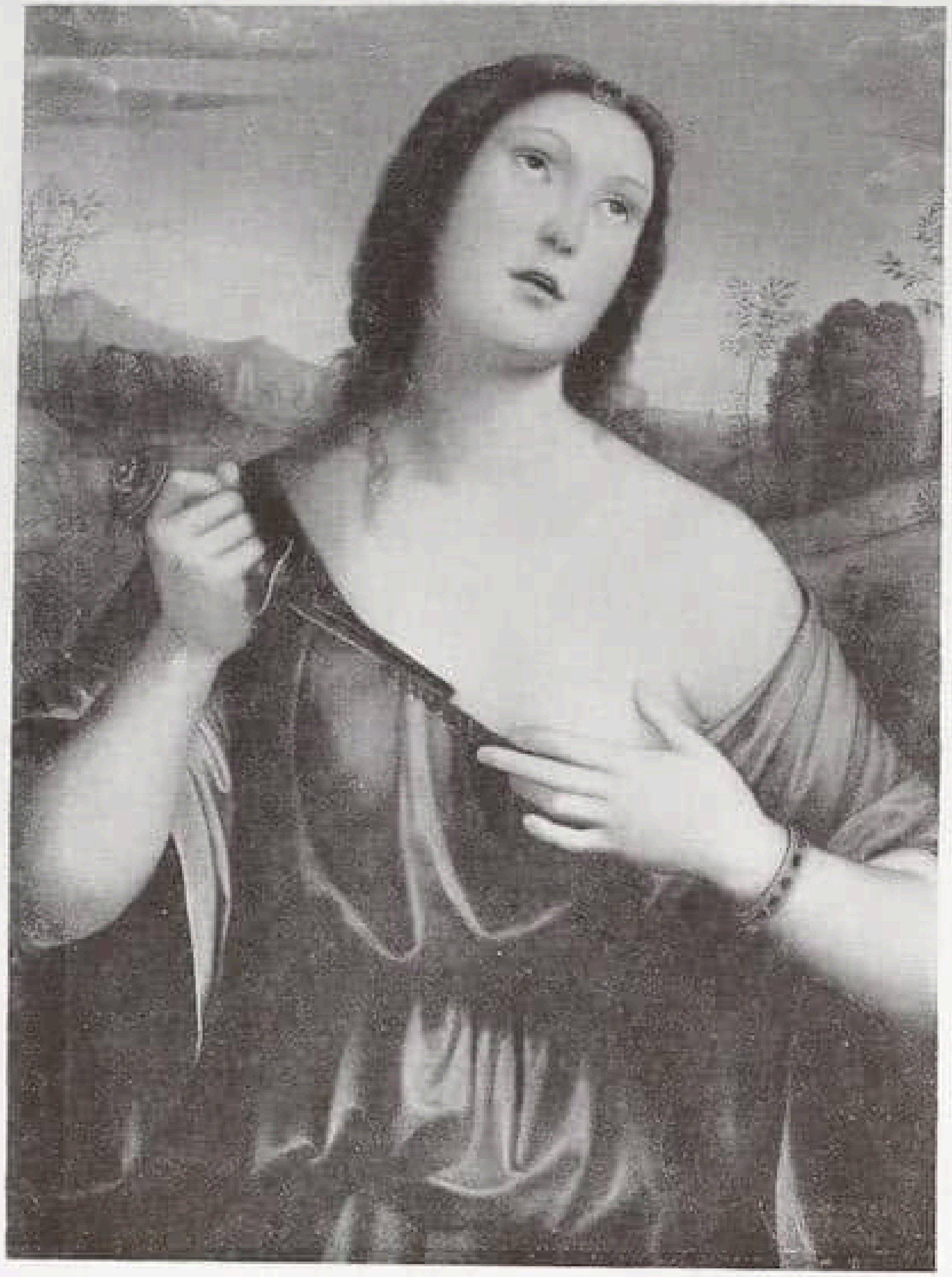


Abb. 1. Francesco Francia Lukrezia. 64×48 cm

Abb. 2. Lorenzo Costa Maria. 62,5×62 cm

Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

Abb. 3

Francesco Montemezzano (?). Familienbild

560 × 415 cm

Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

Neuerwerbungen italienischer Kunst in der Dresdner Gemäldegalerie

Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln

Von NIKOLAUS PEVSNER

EINE Galerie von so ausgesprochener und starker Tradition wie die Dresdner hat es bei ihren Neuerwerbungen nicht leicht. Wollte sie die Lücken, die der Sammeleifer des 18. Jahrhunderts gelassen hat — alte Niederländer und alte Deutsche vor allem — in ebenbürtiger Qualität ausfüllen, so gehörten dazu Mittel, wie sie wohl keiner Sammlung Deutschlands jetzt zu Gebote stehen. So war man bei den Anschaffungen der letzten Jahrzehnte vor allem auf die Förderung der modernen Abteilung bedacht, und über die Resultate in dieser Richtung wird ein Bericht Grohmanns in einer der nächsten Nummern des laufenden Jahrganges orientieren. Hier handelt es sich nur darum, fünf Bilder aus den Neuerwerbungen zu besprechen, die seit dem Kriege der älteren Abteilung einverleibt werden konnten. Alle fünf gehören der italienischen Malerei an, und zwar der Zeit zwischen dem Ende der Frührenaissance und dem Beginn des reifen Barock.

Das früheste Datum gebührt der kleinen sitzenden Maria, die 1924 aus dem Handel erworben wurde und mit zweifelsfreier Sicherheit dem Lorenzo Costa zugeschrieben wird (Abb. 2). Vermutlich ist sie ein Teil eines größeren Altarwerkes, dem in der Londoner National-Gallery ähnlich, und ist als Gegenstück zu einem verlorenen Verkündigungsengel anzusehen. Sie muß zu seinen frühesten Werken zählen, zu denen jener besten Zeit, als sich sein Wesen noch rein ferraresisch ohne Einflüsse von Bologna und Umbrien entfaltet. Aus der Schule des Ercole da Ferrara erklärt sich die Herbheit der eckigen Falten des Mantels und die zarte, zeichnerische Prägnanz der Gesichtszüge. Daneben ist bei einer Form wie dem wehenden Schleiertuch ein Einfluß von Costas eigentlichem Lehrer Tura (vgl. z. B. dessen Maurelius-Martyrium in Ferrara) unverkennbar. Von beiden unterscheidet ihn dagegen der Farbcharakter ganz erheblich. Er ist mit seinen reinen, hellen und zarten Tönen Eigentum des jungen Costa und ermöglicht es, die Entstehung des Bildes ziemlich genau zu bestimmen. Nur die ersten sicheren Werke Costas in Bologna, die Bentivogli-Bilder von 1488—90 und vor allem die Madonna zwischen den Heiligen Jacobus und Sebastian von 1491 (Bologna, Pinakothek)[1] zeigen ähnlich helle Farben. Mit diesem letzten Werke stimmen auch die Züge der Maria und die Gewandfalten, besonders die Art der Stauungen um die Füße am meisten überein, so daß eine Datierung des neuen Dresdner Bildes auf ca. 1490 gesichert ist. Sein ausgezeichneter Erhaltungszustand macht das kleine Bild zu einem Hauptvertreter dieser besonders sympathischen frühen Stufe in der Entwicklung des Lorenzo Costa, der im Laufe seines langen Lebens so vielen Einflüssen nacheinander nachgab, ohne dabei doch je seine Individualität zu verlieren.

Bietet er der Kunstgeschichte gerade dadurch eine Menge anregender Probleme, so handelt es sich bei der Beschäftigung mit dem anderen Hauptmeister der Renaissance in Bologna, bei Francesco Francia, um eine sich sehr gleichbleibende Lebensgeschichte ohne viele Wandlungen und Kunstschicksale. Stets in der gleichen Stadt lebend bildet sich um ihn eine große Werk-

[1] Siehe Venturi: Storia dell' arte italiana. VII. Teil 3, Abb. 566.

statt, und Schülerhände machen sich besonders an seinen großen Bildern oft nicht eben angenehm bemerkbar. Anders ist es bei der Lukrezia, die aus dem Nachlaß Otto Lingners, für den sie auf der Auktion Ch. Robinson in London erworben wurde, in den Besitz der Galerie überging (Abb. 1). Das kleine Bild beweist sowohl durch die Frische der Farben wie durch die Feinheit der landschaftlichen Details die volle Eigenhändigkeit und gehört zudem der erfreulichsten und bezeichnendsten Zeit des Meisters an. Suchte man in seinem Oeuvre nach den ähnlichsten Werken, so ordnet sich die Lukrezia durch die Art ihres Emporblickens, den leicht geöffneten Mund, in dem die obere Zahnreihe sichtbar wird, die Behandlung der Figur und die Einzelheiten der Hügel und des Baumschlages zu dem hl. Johannes von S. Giovanni in Persiceto[1] oder der hl. Katharina auf der Marienkrönung in Ferrara. Hier findet sich auch das typische Kolorit unseres Bildes wieder: das Graublau des Kleides und das warme Gelblich der Haut zu den braungrünen Hügeln und dem kühl hellblaugrauen Himmel. Francia stimmte seine Bilder nur während eines beschränkten Zeitraumes auf diese Töne. Die Gestalten der Berliner Altartafel von 1504 — unter denen die Katharina im übrigen schon ganz der Typus unserer Lukrezia ist — haben sie noch nicht, und die spätesten Werke in Turin und Parma haben sie nicht mehr. Dagegen finden sie sich in Francias schönstem Werk, den beiden Geschichten des Oratoriums S. Cecilia in Bologna. Mit der Grablegung der Heiligen besonders stimmt auch Landschaft und Ausdruck der Lukrezia so weit überein, daß sie ungefähr in der gleichen Zeit entstanden sein muß, also gegen 1506.

Das nächste Bild, die Madonna des Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca (Abb. 4), liegt schon jenseits der Grenze dessen, was noch Renaissance genannt werden kann. Das Werk, das wie das vorige aus dem Nachlaß Otto Lingners der Galerie geschenkt wurde, gehört zu einer Gruppe großfiguriger Madonnen, die von Poggi[2] publiziert worden sind. Die Zuschreibung an Bacchiacca kann darnach auf keinen Widerstand stoßen. Unverkennbar ist der Typus der Madonna mit dem kunstvoll über den wenig ausladenden Hinterkopf aufgebundenen Haar, den leicht geschlitzten Augen, der langen spitzen Nase und dem hohen Halse, sind die drei kleinen Hintergrundsfiguren und ist vor allem der Johannesknabe, der z. B. auf der Madonna der Sammlung Niccolini[3] und der Berliner Taufe Christi (das Kind auf dem Felsblock rechts neben Johannes) wiederkehrt. Auch der Farbcharakter entspricht durchaus den anderen Bildern des Bacchiacca, mit seiner Vorliebe für ein ganz kaltes stumpfes Blaugrau. Besonders fein auf unserer Madonna ist die Anordnung der grünen, blauen und grauen Farben der Peripherie um die Töne der Mitte, ein kräftiges Rosa im Obergewand und ein ganz zartes Graulila im Schleiertuch der Maria. Diese durchgehend kalten Farben sind wie die Formen des Bildes ein deutliches Merkmal für seine Entstehung in jenem Augenblick, als Italien sich eben von der Renaissance weg dem Manierismus zuwendet. Sehr bezeichnend dafür ist es, daß der Hintergrund der Dresdner Madonna aus einem Stiche Dürers, der Madonna mit der Birne B. 41, übernommen wurde[4]. Bacchiacca hat das auch in verschiedenen anderen Werken getan[5] und ebenso

---

[1] Siehe Venturi a. a. O. Abb. 691.

[2] Monatsh. f. Kunstwiss. I. 1908.

[3] Abb. bei Poggi a. a. O.

[4] Vgl. Posse im Archiv f. Kunstgesch. II. 1914.

[5] Der schon bekannten Übernahme der Berliner Enthauptung Johannis aus Dürers B. 125 möchte ich noch die auf der Madonna der ehemaligen Sammlung Doetsch (Abb. bei Poggi a. a. O.) anfügen, deren landschaftlicher Hintergrund aus Dürers Verlorenem Sohn B. 28 stammt.

Abb. 4. Francesco Ubertini, gen. Bacchiacca. Maria mit dem Kind und Johannes. 125,5 × 99,5 cm Dresden, Staatl. Gemäldegalerie

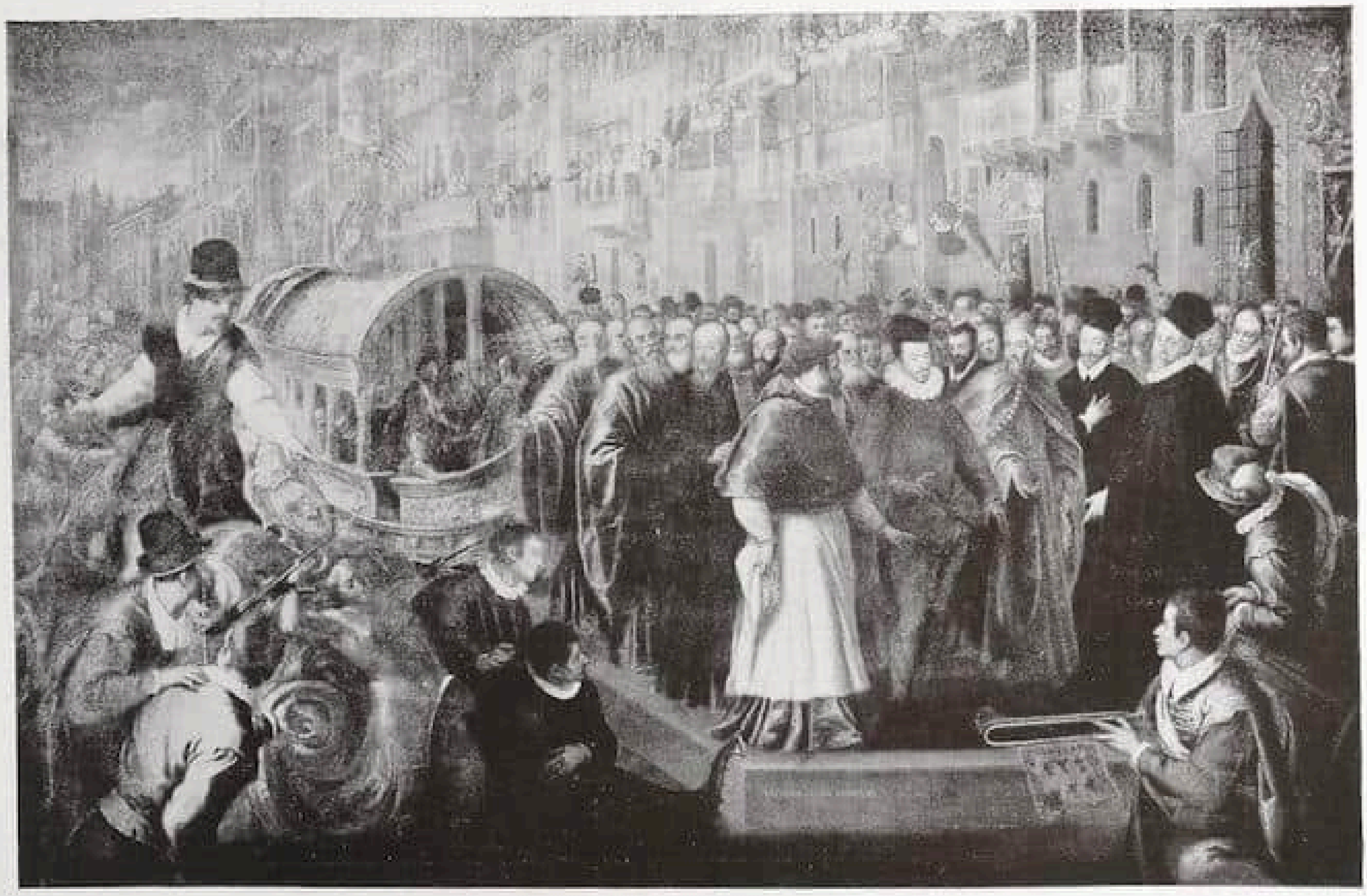


Abb 5. Palma Giovane. Der Besuch Heinrichs III. in Venedig. 269 × 480 cm / Dresden, Staatl. Gemäldegalerie

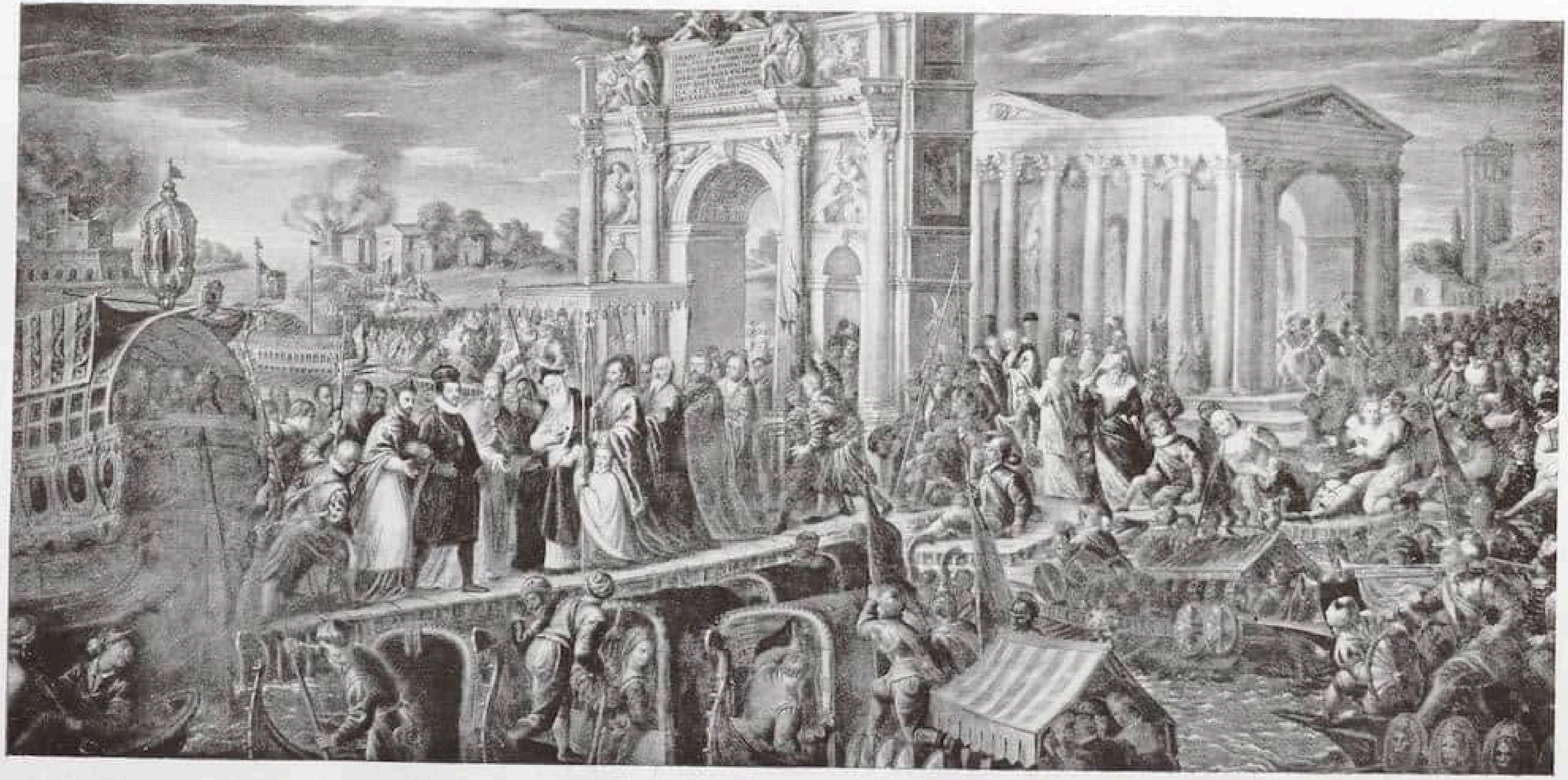


Abb. 6. Andrea Vicentino. Der Besuch Heinrichs III. in Venedig

Venedig, Dogenpalast / Sala delle quattro porte

sind die Einflüsse Dürers auf seine Florentiner Genossen Sarto und Pontormo bekannt. Wenn man an die in der Zeit liegende Tendenz zu zeichnerischer Schärfe, zu Verflechtung und schwieriger Übersehbarkeit denkt, wird es deutlich, wieso Dürers Spätgotik diesen halb unbewußt von der Hochrenaissance wegstrebenden Künstlern anziehend und verlockend werden konnte.

Mit dem dritten aus Otto Lingners Besitz stammenden Werke, dem großen Familienbild aus Palazzo Regazzoni in Sacile bei Pordenone (Abb. 3), wenden wir uns der venezianischen Kunst des endenden 16. Jahrhunderts, genauer einem Veronese-Nachfolger, zu. Es handelt sich um ein Fresko, das sicher die ganze Wand eines Saales in dem Palaste bedeckte. Bei der außerordentlichen Seltenheit italienischer Fresken nördlich der Alpen und bei der ausschlaggebenden Bedeutung, die sie für die Geschichte der italienischen Malerei haben, ist es im Rahmen der Museumsbestände ganz besonders wichtig, nun ein so großes und gut erhaltenes Wandbild zu besitzen. Denn zu leicht kann sonst das deutsche Publikum, gewöhnt, sich aus den Ölbildern der Museen ein Urteil zu bilden, vergessen, daß die warme Tönung all der italienischen Tafelbilder der Renaissance, denen es in den Galerien begegnet, nicht die alleinige Ausdrucksmöglichkeit der damaligen Künstler bedeutet, sondern daß Wärme und Kälte der Tönung eines Bildes völlig abhängig von der Wahl der Maltechnik sind. In jedem al fresco auf die Mauer gemalten Werk herrschen diese kühlen weißlichen Töne vor, die an unserem Bilde den von Veroneses Ölbildern herkommenden Museumsbesucher erstaunen. Das Fresko wird mit hoher Wahrscheinlichkeit Francesco Montemezzano, einem jung gestorbenen Schüler des Veronese, zugeschrieben, auf Grund der schlagenden Ähnlichkeit der Figuren mit denen der Berliner Beweinung Christi (Nr. 1666), die zwar auch nicht für den Künstler gesichert ist, wiederum aber in der Anordnung und den Typen der Putten der Venus der Akademie in Venedig nahesteht, die wenigstens eine ältere Galerietradition für sich hat. Doch ist hier eine endgültige Entscheidung nicht möglich, ehe nicht die Persönlichkeit und der Stil des Montemezzano durch Zusammenstellung dessen, was in Kirchen Oberitaliens noch vorhanden ist, einmal greifbarere Gestalt annimmt.

Mit dem zuletzt zu besprechenden Gemälde bleiben wir im selben Kunstkreise, Venedig im ausgehenden 16. Jahrhundert. Es handelt sich bei Palma Giovanes Heinrich III. (Abb. 5) um eine der wesentlichsten Bereicherungen der Sammlung in letzter Zeit, wenn auch nicht eigentlich um eine Neuerwerbung. Das große Gemälde ist vielmehr in den Galerie-Katalogen bis zum Jahre 1867 verzeichnet, wird aber etwa in diesem Jahre — niemand kann begreifen warum — aus den Beständen ausgeschieden und geht ins Schloß über, wo es bis zu seiner Wiederauffindung vergessen in einem Korridor hing. Es stammt aus der Prager Galerie und dürfte wohl dorthin als Ankauf aus einem venezianischen Palaste gelangt sein. Denn nach Thema und Format wird man annehmen können, daß es als Auftrag eines venezianischen Nobile gemalt wurde. Es trägt, wie nicht eben viele Bilder, Palmas volle Signatur, freilich ohne Angabe der Entstehungszeit. Es bietet auch Schwierigkeiten, sie zu bestimmen. Der Stil des Bildes liefert den ersten Hinweis, freilich keinen schlagenden, da zu wenig datierte Werke des Palma Giovane existieren. Denkt man an seine Werke nach 1600 (datierte z. B. Wien 1600, Modena 1606, Venedig Dogenpalast 1615), so ergibt sich, daß unser Gemälde dieser stilistisch ziemlich feststehenden späteren Periode nicht angehört. Anders steht es mit den 1585 bis 1587 gemalten Bildern des Oratorio dei Crociferi in Venedig[1]. Dasjenige,

[1] Vgl. C. Ridolfi: Le Meraviglie dell' Arte, herausgeg. v. D. v. Hadeln Bd. II. Berlin 1924. S. 179 f.

welches einen Besuch des Dogen im Oratorio darstellt (Abb. 7), ist nicht nur thematisch dem Heinrich III. gut vergleichbar. Auch die Einstellung der betenden Frau in die rechte Ecke, die Geste und die Wiedergabe des Mantels beim Dogen, die Anordnung der ihn umgebenden Würdenträger und besonders der Verlauf der trocken gemalten Hausfassade hinten bieten genug Ähnlichkeiten. Mit einer Figur eines anderen sicheren Frühwerkes des Meisters ist der neugierige Zuschauer rechts auf unserem Bilde gut zu vergleichen: mit jenem sich bückenden Pagen in dunkelblauem Wams auf der Krönung der Venezia an der Decke des Großen Rats-Saales im Dogenpalast. Mehr Anhaltspunkte zur Einordnung des Bildes in Palmas Oeuvre scheint mir der Stil des Bildes nicht zu bieten. Sein Vorwurf ergibt für die Datierung nur die Selbstverständlichkeit, daß das Bild nach 1574, dem Jahre des Besuches des französischen Königs in Venedig, entstanden sein muß. Hat es Palma sofort darnach gemalt, und sind also die Dargestellten wirklich porträtiert? Die Entscheidung dieser Frage führt auf andere Künstler. Denn es muß angemerkt werden, daß die beiden Hauptpersonen, Heinrich und der Doge Alvise Mocenigo, sich Zug um Zug in einem Gemälde des Dogenpalastes (Sala delle quattro porte) wiederholen, im Besuch Heinrichs III. von Andrea Vicentino (Abb. 6), einem allerdings viel schlechteren Bilde, das in den Einzelheiten der kleinlich gemalten Barken z. B. gar nicht mit der großzügigen und farbenschönen linken Gruppe des Dresdner Bildes zu vergleichen ist. Und auch was die Komposition betrifft, ist das Bild im übrigen sehr andersartig. Es gibt die Szene statt vor einer Wand von Häusern in einer Landschaft vor der Stadt wieder, in der sich Palladios für Heinrichs Besuch errichteter Triumphbogen erhebt. Ob der dahinter liegende Tempel dagegen ein Phantasiebau ist, konnte ich nicht feststellen. Auch die Anordnung des Zuges all der Granden und die Verteilung der Gondeln im Bilde stimmt gar nicht überein. Hingegen ähneln diese Züge auf unserem Bilde auffallend einem der großen Wandbilder der Sala del Maggior Consiglio: der Schwertverleihung des Francesco Bassano (Abb. 8). Auch hier bewegt sich der Zug aus der Tiefe hervor an einem in stärkster Verkürzung gegebenen Gebäudezug entlang und endet vorn am steinernen Ufer des Wassers. Vor allem aber sind die Barken mit ihrer neugierigen Bemannung hier ganz an derselben Stelle wie im Dresdner Gemälde und bilden wie da eine geschlossene Masse, die sich von der linken Ecke aus nach hinten ausbreitet. In beiden Fällen kann es nicht anders sein, als daß der eine Künstler bewußt vom anderen übernommen hat. Kann aber der Erfinder der Komposition und der Mittelgruppe Palma sein? Mir scheint das infolge einer Anzahl von Argumenten unwahrscheinlich.

Zunächst ist vorauszusetzen, daß die Regierung den Auftrag, jenen denkwürdigen Besuch für den Dogenpalast zu malen, kurz nachher gegeben hat und das Bild des Andrea also kurz nach 1574 entstanden ist, zumal auch die minutiöse Lebenstreue aller der Würdenträger gleichzeitige Porträt-Studien beweist. So wird das Bild wohl auch vor 1577, dem Todesjahr des Dogen Mocenigo, anzusetzen sein. Ist es so schon an sich unwahrscheinlich, daß der Meister des offiziellen Berichtes im Regierungsgebäude das auf Privatauftrag hin gemalte Werk eines anderen, übrigens jüngeren Künstlers benutzt hat, so spricht dagegen auch die Umgebung. Denn die Szene spielt, wie erwähnt, bei Andrea vor dem tatsächlich errichteten Triumphbogen, bei Palma dagegen am Ufer des Großen Kanales, nahe bei der Carità, die hinten links zu sehen ist[1]. Tatsächlich erkennt man dort noch heute einige der dargestellten Paläste wieder. Immerhin hat es die Straße am Kanal, auf der die Hauptpersonen

---

[1] Gino Fogolari machte mich liebenswürdigerweise darauf aufmerksam.

Abb. 7. Palma Giovane. Der Doge Andrea Cicogna besucht das Oratorio dei Crociferi
Venedig, Oratorio dei Crociferi

Abb. 8. Francesco Bassano. Alexander III. überreicht dem Dogen Ziani das geweihte Schwert
Venedig, Dogenpalast / Sala del Maggior Consiglio

Anton Kolig — Mädchen mit Blumen. 1913

Anton Kolig. — Kinderbildnis

stehen, wohl kaum je so gegeben, und sicher hat dort nicht der König mit dem Dogen und dem Prokurator gestanden. Diese Übertragung der Szene an eine vielleicht durch den Auftraggeber erwünschte Stelle Venedigs scheint mir ausschlaggebend zu sein. So erklärte sich zwanglos die Übernahme gerade dieser zwei Personen, während z. B. der Prokurator Foscari in ganz anderer Stellung als bei Andrea gemalt ist, dadurch, daß Heinrich längst nicht mehr in Venedig und Alvise Mocenigo schon tot war, als Palma malte. Demnach müßte das Bild nach 1577 entstanden sein, sicher aber auch nicht zu viel später, da ein solcher Regentenbesuch mit den Jahren natürlich an Aktualität verliert. Schwieriger ist das Verhältnis zu Bassano zu bestimmen. Er kam erst 1579 nach Venedig, und sein Bild im Großen Saal dürfte wenig später gemalt sein. Zwar ist die Komposition der Szene und besonders der Gondeln seinem Stil durchaus entsprechend, während sich bei Palma sonst kaum etwas derartig das Nebenwerk Betonendes wiederfindet, wie die linke Gruppe unseres Bildes, auch ist der Hintergrund mit den bunt bemannten Booten ohne die Bassani gar nicht denkbar, — aber die Abhängigkeit ist nicht so beweisbar, daß die durch sie nötige Datierung auf nach 1579 gesichert wäre. Zu der Entstehung der Crociferi-Bilder 1585—87 würde sie gut passen.

Schließlich sei noch nachgetragen, daß neben den Verbindungen mit Andrea Vicentino und den Bassani auch wie stets bei Palma die Übernahme von Elementen der Kunst Tintorettos nicht fehlt. Besonders die Typen der langbärtigen Nobili glaubt man aus Porträts des großen Meisters zu kennen, wenn ich auch wirkliche Kopien nicht habe feststellen können[1]. Bei all diesen kompositionellen Unselbständigkeiten aber gehört das Bild zu den malerisch besten des Künstlers, und die Art etwa, wie sich von dem goldenen Prunkschiff links das tiefe und hellere Blau und das Lilarosa und Dunkelgrün abhebt, findet in seinem Oeuvre wenig ihresgleichen.

Diese fünf in den letzten Jahren erworbenen Bilder, zu denen noch mehrere Werke nordischer Kunst, darunter ein trefflicher Herri met de Bles, gestellt werden könnten, mögen genügen, um zu beweisen, daß auch die Abteilung der alten Kunst in Dresden bestrebt ist, ihre Bestände zu ergänzen und zu bereichern, wenn auch — wie schon anfangs gesagt — das Hauptgewicht natürlich auf den Anschaffungen moderner Meister liegen muß.

[1] Der eine Prokurator links hinter dem König ist z. B. wohl dieselbe Persönlichkeit, wie auf dem jüngst für die Londoner National Gallery erworbenen Tintoretto, den Mc. Coll im Burlington Magazine, Bd. 44, S. 266 veröffentlicht hat und für ein Bildnis des Vincenzo Morosini hält.

Anton Kolig

Von RICHARD VON SCHAUKAL
Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln

UNSERE Zeit ist nicht imstande, in der Malerei einen Stil zu schaffen, wie er alle großen Epochen künstlerischer Tätigkeit kennzeichnet. Kein Wunder: ist sie doch selbst ohne Charakter, eine Zeit der gesellschaftlichen Krise, der ethischen Anarchie, der geistigen Ausschweifung. Auf dem Wege zu äußerlicher Verwirklichung eines von unhistorischem Doktrinarismus angestrebten Weltbürgertums hat ihr das Wiederaufleben eines eifersüchtigen und gehässigen Nationalismus, ein Zerrbild eingeborener idealistischer Tendenzen des Menschen, die materielle Entwicklung zur einen und einheitlichen Kommerzwelt verlegt: sie zerfällt in größere und kleinere Kreise politisch betäubter Raffgier, während der innerhalb dieser Schranken unbeaufsichtigte Geist in Denken und Schaffen ziellos bummelt. Schon seit reichlich fünfzig Jahren war Kultur ein mühsam errungener, selten vererbter Besitz Einzelner gewesen, immerhin hatte überlebt-stagnierende Staatsordnung auf dem ehrwürdigen Trümmerfelde patriarchalischer Gewohnheiten ihre bescheidene Resonanz verbürgt: man war als Alleingänger doch unterweilen andern begegnet, ja es gab sogar hin und wieder so etwas wie eine schüchterne Vereinigung Kulturfähiger in einer verborgenen Ecke unter der Riesenzirkusplache der gegen Entree jedem zugänglichen Zivilisation. Das hat, zumindest in Mitteleuropa, nach dem großen Kriege, der nichts weniger als eine willkürliche Erscheinung, sondern die notwendige Folge des unorganisch wuchernden Weltindustrialismus gewesen ist, ein jähes Ende genommen: Der spärliche Kulturbesitz des Einzelnen ist zerstreut und zertrampelt, Marodeure plündern die unkenntlichen Reste.

Nirgends in der heutigen europäischen Welt ist ein aneifernder Schatz selbsterworbenen nationalen Kulturbestandes vorhanden. Amerika, das formlose Konglomerat zivilisatorischer Massen- und Ersatzprodukte, hat den Krieg gewonnen. Es gibt keine europäische Tradition, keine europäische Gesellschaft, keinen europäischen Stil, der Anziehungskraft besäße. Selbst hat jedes Volk sich die Notbaracke zu zimmern; eine Zeit der verantwortungslosen Freizügigkeit des Einzelnen in jedem Volk, das, innerlich von Parteikämpfen zerwühlt, noch Staat spielt, ist angebrochen. Die Kunst ist dessen sinnlicher Aus- und Eindruck. Jeder, im dumpfen Gefühl des Bedürfnisses, stilisiert auf eigene Faust, fälscht seine unbeträchtliche Erscheinung zur Richtung, da er aber wenig Gewähr in sich selbst besitzt, blickt er ängstlich umher, ja nichts zu versäumen, was da und dort zu den Zeichen des fruchtbaren Beispiels gezählt wird, behängt sich mit alten und neuen Kulturfetzen, wie Bildung sie herumtrödelt, und verwandelt sich nach dem snobistischen Bedürfnis umbuhlter Auftragsfähiger, ein Bedürfnis, das hinwiederum vom Hörensagen sich nährt.

Um so glücklicher sind die Schiffbrüchigen, die in dieser von Zigeunern durchschwärmten Wüstenei mit unverderbtem Kunstgefühl am geistigen Leben geblieben sind, wenn einmal, wie von einem gütigen Geschick geborgen, ein unverbrauchter, trotz unvermeidlicher Berührung mit den Seuchenherden aus robuster Widerstandsfähigkeit gesund erhaltener Künstler auftaucht, den sie, hungrig nach lebendiger Speise, als einen ihresgleichen erkennen, einen aus der zersprengten Einheit des trotz allem unvergänglichen Ganzen, das, immer wieder vertrieben und verbannt, sich dennoch nicht unterwirft und eines Tages unterm Jubel der Mitschreier triumphierend in die alte Seelenheimat einzieht: Der wahrhaftigen Kunst.

Anton Kolig
General. 1917

Anton Kolig
Weibliches Bildnis

Von einem solchen einsamen Künstler ist hier die Rede, von dem einzigen Maler, der heute Maler heißen darf in jenem unzweideutigen Sinne, wie Tintoretto, Rembrandt, Goya Maler heißen.

Denn nicht das malerische Können, das so gemein geworden ist, daß man aus Überdruß daran auf die Nichtskönner verfällt, ja daß Könner ihre ehrliche Fähigkeit hinter primitiven Mätzchen verstecken zu müssen meinen, entscheidet über Wesen und seelischen Wert der Malerei, sondern das unmittelbare malerische Temperament, die elementare malerische Erfassung des Sichtbaren. Malen heißt, die in farbigen Gestalten dem Auge sich darbietende Welt farbig gestaltet wiedergeben auf eine von solcher Wiedergabe unmittelbar überzeugende Weise. Malen heißt, mit seinem Malerauge durch die Malerhand, das ist in der Malersprache sagen, was die Natur in ihrer dem sagt, der sie erschaut. Und ein großer Maler ist, wer es so schlicht-zwingend sagt, daß der für Kunst empfängliche Betrachter des Bildes eine Kraft am Werk spürt, die dieses ihr Werk neben der Natur verantwortet in schöpferischer Sicherheit, nicht der Technik, sondern der malerischen Bewältigung der notwendigen Aufgabe. Darüber muß man sich allem literarischen Kunstgeschwätze gegenüber, das heute grassiert, endlich wieder einmal klar werden. Es gibt seit der Zeit, da die handwerkliche Fertigkeit jeweils — denn wir haben Malerei in allen großen Kulturepochen der Menschheit — ihre aus den Anfängen der Kunstübung zum klar erkannten Zwecke vervollkommnet emporgeführten Mittel fest in der Hand hatte, keine Entwicklung der Malerei mehr, sondern stets auf mehr oder weniger gleichmäßigem Niveau, das sie selbst, vereinzelt oder in verwandten Gruppen wirksam, als Stil verbreitende bestimmen, Maler, in denen die Geschichte der Malerei gipfelt. Alle andern sind etwa, von kunsthistorischem, also gelehrtem Standpunkt aus betrachtet, interessant, aber für die Malerei als Kunst, das ist in ihrem eigenen gesetzmäßigen Bereiche ohne Belang. Je höher das Niveau einer malerischen Kulturepoche, um so wertvoller sind, antiquarisch eingeschätzt, für den Sammler und Kenner Bilder auch der Unbeträchtlichen. Aber das darf nicht über den Maßstab täuschen, der innerhalb eines ethnischen Kulturkreises einzig für die künstlerische Existenz eines Werkes in Betracht kommt: sein Schöpfer als vollgültiger Ausdruck des immer wieder sich an sich selbst bestätigenden Prinzips der absoluten Kunst entscheidet über seine künstlerische Bedeutung.

Unsre europäische Epoche der Malkunst beginnt mit Giotto und hat eine Folge von Stilperioden gezeitigt, die in der altniederländischen, der Malerei der italienischen Renaissance und des deutschen Humanismus, dem politisch niedergehenden Spanien, dem Holland des großen Seehandelsaufschwungs, dem erstarkenden englischen Naturalismus und dem aus der Romantik zum Wirklichen wiederkehrenden Frankreich der Restauration sich akzentuieren; die Biedermeierbeschaulichkeit der deutschen und österreichischen Reaktion bildet einen über den Charakter der Episode hinaushallenden Ausklang niemals unterbrochener Existenzmalerei, namentlich der schon früher in Mitteleuropa hochgediehenen Porträtkunst. Seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gibt es Experimente der Stilisierung, aber nicht mehr Stil, bewußte Neuerung, nicht aus sich selbst ausschwingende Notwendigkeit. Aber die Künstler sind nicht ausgestorben. Nicht mehr Repräsentanten einer verlaufenden Breite, sondern versprengte Fremdlinge, nicht mehr getragen von ihrer Atmosphäre, sondern umnebelt von Schwaden des in massenhafte Vereinzelung zerstückten Betriebes, ringen sie um Anerkennung, die zweifelhaft bleibt, weil sie sich selten selbst durchsetzt, sondern vom Markt, das ist vom Händlertum

nach Gunst, Laune, Anregung, Spekulation vergeben wird. Aber sie sind unverkennbar an den ewigen Zeichen der Künstlergnade.

Ich kenne Anton Kolig seit der Ausstellung, die 1911 im Wiener „Hagenbund" einige damals unbekannte junge Maler und Bildhauer — darunter Kokoschka, Faistauer, Wiegele, Isepp, Hoetger — veranstaltet hatten und zu der mich Adolf Loos im Namen der mir vertrauenden insbesondere geladen hatte. Der Eindruck, den mir der Entwurf eines Deckenbildes für die Patronatskirche in Kunewald in Mähren gemacht hat, entschied mein Verhältnis zu dem schlicht-tüchtigen Landsmann, von dem noch ein Stilleben, drei Porträts, darunter das seiner Mutter (Nötsch), der seither nach Amerika verkaufte „Vergnügte Bub", der „Reigen" (Neutitschein) und zwei großangelegte Versuche für Wandmalerei („Die Schlafenden", „Die drei Grazien") sich in der Fülle des Dargebotenen bemerklich machten. 1911 und 1912 hat Kolig in zwei Ansätzen — zuerst als Gesamtgruppe, dann auf zwei Bilder verteilt — mich mit Frau und Kindern zu malen unternommen, großartige, von Farbigkeit glühende und von Ausdruck atmende Entwürfe, die, leider durch seine Abreise nach Frankreich unterbrochen, später nicht mehr aufgenommen wurden und als Torsi ebenso ein Schattenleben vor dem eigentlichen Dasein zu vertrauern verurteilt sind, wie so manches, was der anfangs stets hoffnungsfrohe, ja des Gelingens sichere, nur zu bald aber aus der freudig beschrittenen Bahn zum Ziel seitwärts weichende Künstler halbfertig auf der Leinwand sich selbst überläßt (wie denn auch ein tragisches Schicksal über Vollendetem waltet und immer wieder ein Werk ins Dunkel der Verschollenheit verschlagen wird). Den ersten Werken, von denen die von fern an Marrès erinnernden „Schlafenden", 1910, (eines der „verschollenen" Bilder) schon den gewaltigen Wurf im sicheren Durchdringen des Raumes aufweisen, der Koligs unübertroffene Größe bedingt, während „Reigen", eine nach der vorgeführten Aktion, also dem gegenständlichen Eindruck, gegliederte Gruppe bewegter nackter Körper, in ihrer die Bewältigung der Aufgabe unbedenklich voraussetzenden Kühnheit die durch unbedingte Wahrhaftigkeit ergreifende Jugendlichkeit des genialen Temperamentes symbolisiert, folgten noch 1911 zwei Kindergruppen (Budapest und Neutitschein), ein Stilleben (Dor. Koller, Wien), ein „Jüngling mit Amor" (Andersen, Wien) und ein neues Bildnis der Mutter (unbekannten Aufenthalts), endlich die Ausführung des Kunewalder Deckengemäldes, einer mit derselben diese ersten Jahre kennzeichnenden sorglosen Waghalsigkeit geschaffenen „Kreuzaufrichtung". 1912 bringt „Akte am Feuer" (Ast, Wien), eine „Frau im Wald" (in Köln in Verstoß geraten), ein „Hochwaldinneres" (Dr. Köhler, Wien), einen „Türken" (Nötsch), zwei Stilleben (Lanyi und Benesch, Wien).

Am 4. November 1912 begibt sich der Sechsundzwanzigjährige (geb. 1886 in Neutitschein in Mähren), der bisher, nach der Wiener Kunstgewerbeschule (v. Kenner) und der Wiener Akademie (Delug und Leffler), mit der Schwester des Malers Franz Wiegele verheiratet, seinen Dorfsitz in Nötsch im Kärnthner Gailtal nur weilweise mit dem Aufenthalt in Wien vertauscht hatte, ausgestattet mit einer von Carl Moll beschafften Widmung privater Kunstfreunde, die auf ihn große Hoffnungen setzen, nach Paris, läßt sich nach wenigen Monaten mit Frau und Kindern in der Provence (Cassis) nieder, wird aber aus einer glücklichen Zeit von neuen Eindrücken erfrischten Schaffens durch den Kriegsausbruch jählings gerissen und kehrt unter Abenteuern und Entbehrungen, aller Mittel entblößt und des Ertrags seiner Arbeit beraubt, in die Heimat zurück (23. August 1914). Ein Stilleben aus dem Ende 1912 hängt in der Städtischen Galerie der Gemeinde Wien, ein zweites, „mit Schildkröte",

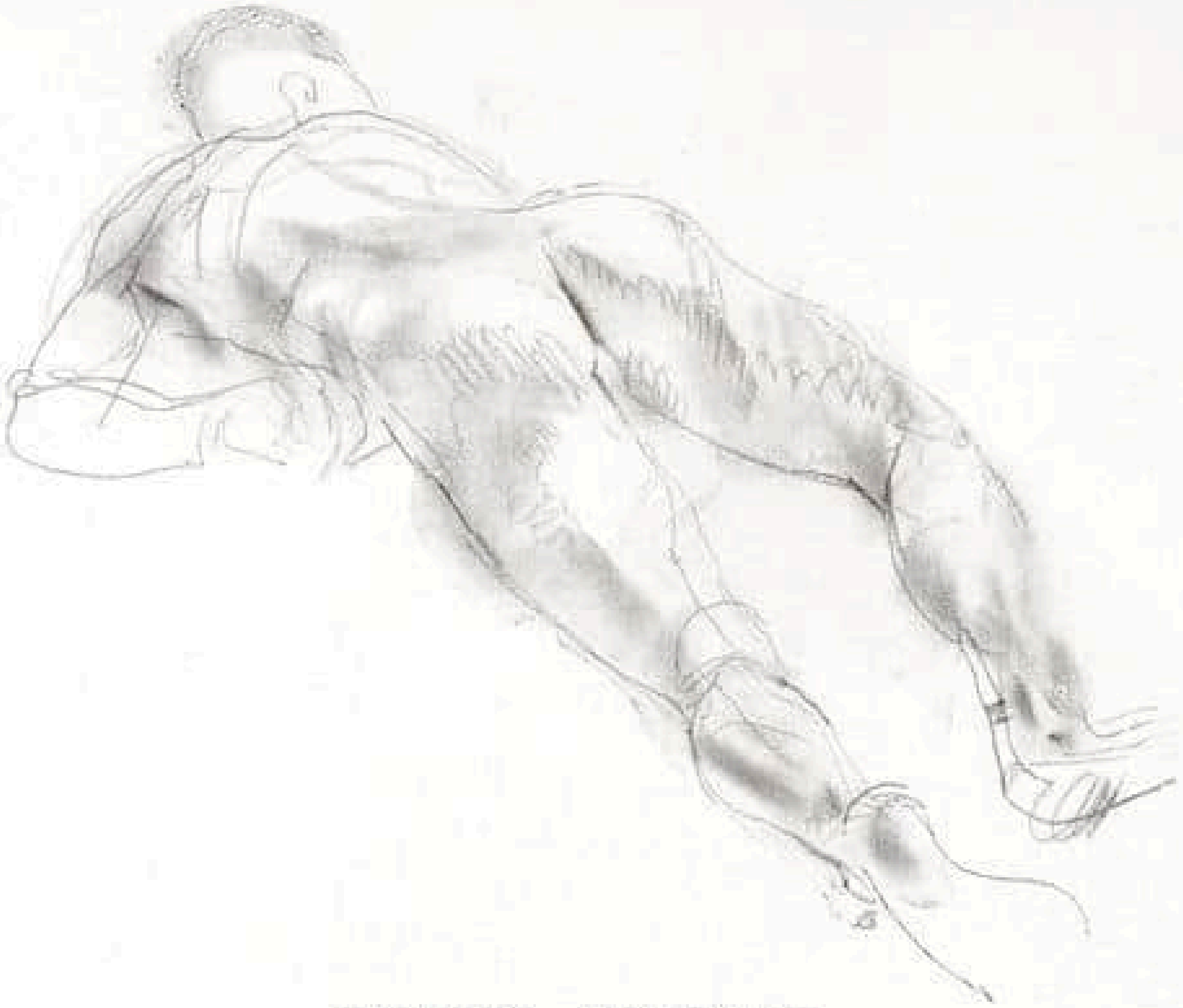
wie die folgenden bereits aus 1913, ist Eigentum von Frau Bertha Zuckerkandl (Wien), ein „Mädchen mit Blumen", in süßer, weicher Sinnlichkeit schwelgend, rassig an Pettenkofen gemahnend, besitzt die Galerie Nirnstein in Wien, ein „Porträt meiner Mutter" der Wirtschaftsverein der bildenden Künstler in Wien, fünf Bilder („weiblicher Akt stehend", „weiblicher Akt liegend", „Aktgruppe", zwei Stilleben) sind laut Angaben des Künstlers nach der Ausstellung von 1914 in Köln verkommen. Die Arbeiten aus der ersten Hälfte 1914 — „Frau mit Papagei", „Liegende Frau", „Jünglingsakt", „Stilleben" (Blumen) — waren in Paris sequestriert und versteigert worden; sie wurden — ein kurioser Umstand — ihrer Herkunft unerachtet als Kokoschkas verkauft. Zwei Hafenbilder sind in Cassis zurückgeblieben.

Wieder in Nötsch ansässig, wo die kluge, tätige Frau, in harter bäuerlicher Zucht gediehen, dem im praktischen Leben Ratlosen in unverzagter Anhänglichkeit und energischer Wirtschaftlichkeit Schutzgeist und Stütze, den kleinen Hausstand am mütterlichen Anwesen mit Kindern segnet — heute sind's ihrer fünf, vier Mädchen, ein Knabe —, errafft er sich aus der Gemütslähmung und malt das Bildnis seiner Frau (Carl Moll, Wien), das bei aller Grausamkeit der verhäßlichenden Charakteristik in der weichen Gebundenheit der rein malerischen Töne den meisterlichen Ertrag französischer Farbenlehre verkörpert, ferner das erste Selbstbildnis (Cornelia Gurlitt, Dresden). 1915 ergibt das Porträt von Frau Bertha Zuckerkandl (Moll), wieder mit Verzicht auf Gefälligkeit, nur auf den unmittelbaren schlichten Ausdruck des malerischen Erlebnisses beschränkt, aber noch nicht frei aus der Fläche in den Raum gehoben — ein bald zu überwindender Nachteil fremder Stileinwirkung —, eine Gailtalerin (Baron Zois, Klagenfurt). Zur Kriegsdienstleistung in Klagenfurt eingerückt und kurz darauf nach Villach an die italienische Front versetzt, übt er sich, vielfach von der neuen Umgebung in Anspruch genommen, fleißig im Porträt, u. a.: Baron Kielmannsegg (Mähren), Dor. Josef Pflanzl (Klagenfurt), Oberleutnant Maler Graf (Wien), „Gailtalerinnen" (Pflanzl); Landschaftsstudien (eine bei General von Herzmansky, Wien), ein „Verwundeter" (Nötsch) schließen sich an. Buntes Leben in seiner Vielfalt fesselt den Empfänglichen. Hingewiesen sei auf die großzügig-erschöpfende Wesenhaftigkeit von Koligs Landschaft. 1917 ins Hinterland (Teschen) versetzt — der Kurzsichtige hatte vorher niemals militärische Ausbildung erfahren —, malt er das Porträt des Generals der Infanterie Seibt (Satori, Wien), das des Hauptmanns Boleslawski (Mährisch-Ostrau), das der Frau Dor. Ehrenfreund (Troppau), vier Soldatenköpfe und vier Gefangenentypen (sie sind mit dem Museum der X. Armee in Villach verschwunden), ferner vier Landschaften. Aus demselben Jahr (Anfang) stammt das schöne warme Doppelbildnis seiner zwei ältesten Kinder (Nötsch), dessen innige stille Tiefe aus den treuen braunen Augen steigt, seinen eigenen lieben Augen. 1918 entstehen „Tiroler Kaiserjäger in Sturmausrüstung" (Kriegspressequartier). Bald darauf wird er zur Ausführung des ihm auf Veranlassung des Landeshauptmanns Grafen von Aichelburg-Labia vom Lande Kärnthen aufgetragenen großen Altarbildes, vier Tafeln, der Dienstleistung enthoben. Wir halten auf einer Höhe und blicken uns um.

Eine starke erdhafte Begabung — der Vater, in Neutitschein, war Zimmermaler gewesen — setzt sich, von der Akademie innerlich kaum berührt, im Handwerklich-Technischen bei energischem Fleiß nicht wesentlich gefördert, ohne Einflüsse und Anklänge in seiner geraden Richtung stämmig emporwachsend, in imponierender saftiger Breite durch. Alles, was er anpackt — und er packt ohne Zaudern alles an, was sich bietet, Mensch, Landschaft, Blumen, Gerät —, ergibt sich ihm, wird ihm untertan, ohne daß er's irgend zwingt. Nicht

leichthin, geschweige denn leichtsinnig entsteht sein Bild, aber es atmet ruhig-kräftig, aus sich selbst, eine gelassene malerische Wirklichkeit. Auch das Fragment hat Ganzheit, insbesondere aber ist der Entwurf, die malerische Anlage der Hauptzüge stets überzeugend. Und schon hier ist eines zu sagen, das auch nach vorwärts gilt: Kolig ist nicht eigentlich Bildnismaler, sondern Maler des körperlichen Ausdrucks, des Körpers als undurchdringlichen Daseins im Raum. Der natürliche Gegenstand — Mensch, Baum, Gerät — ist körperliche Gestalt, das Bild ist farbige Fläche, Übersetzung des Gesichtseindrucks — Licht und Schatten stellen ihn fest — in die bildmäßige Perspektive. Geschieht dies mit der seelischen Unbefangenheit, die der Sicherheit der darstellerischen Wiedergabe im Malstoffe eignet, stellt die Hand, vom Blick geführt, genau dar, was sich der wahrhaftigen Auffassung bietet, so muß nicht „Ähnlichkeit" das Ergebnis sein, wohl aber malerische Wahrheit. Kolig „trifft" Ähnlichkeit, aber er ist nicht darauf aus. Denn Ähnlichkeit ist sozusagen schon ein Nebenzweck der Wahrhaftigkeit, besser ein Nebenprodukt der Wahrheit. Ähnlichkeit bezielt den in den Zügen sich aussprechenden äußern Charakter der Physiognomie. Ein dargestelltes Ding hat nicht Ähnlichkeit, sondern nur Wahrheit, denn es hat nicht wie Mensch (und Hund) Charakter, etwas Seelisches. Wobei wieder zwischen dem äußern und dem innern, dem an der Oberfläche sich verbreitenden, und dem in der Tiefe versammelt emporströmenden Charakter wohl zu unterscheiden ist; beide kann der Maler malen, aber nur der Seelenkenner und -künder schöpft diesen aus seiner oft sehr täuschend durch jenen verdeckten Tiefe. Der innere Charakter hat nicht „Züge", sondern ist Geist, „reiner Geist". Rembrandt hat innern Charakter, zumal an sich selbst, erschaut, Tintoretto manchmal, Tizian kaum je, Rubens niemals. Um so eminenter ist der äußere getroffen. Kolig interessiert der Mensch nicht so sehr als sein eigener Ausdruck, das Gesicht nicht als „Spiegel der Seele" (was es nur für den Spiegelkundigen ist), sondern als natürliche Wirklichkeit, sozusagen als belebtes Ding. Er ist nicht „Porträtist", das ist Seelenforscher und Zügedeuter — die meisten brillanten Porträtisten sind Charlatans und Fälscher —, sondern durchaus Maler, das ist prägnante Begabung zu farbiger Wiedergabe des Körperlichen. Hier wären zu Vorteil schon seine zahlreichen Zeichnungen anzuziehen. Sie sind hervorragende — er hat bemerkenswerterweise erst 1918 methodisch zu zeichnen begonnen — Mittel seiner malerischen Wiedergabe. Zeichnung ist nicht mehr; es ist ihr höchstes Lob, das ich ausspreche. Zeichnung ist „an sich" Zwischenstadium, Ersatzdarstellung. Dieses ihr „abgekürztes" Übersetzungsverfahren macht gute Zeichnungen dem Laien so lieb. Er versteht sie. Sie sind eindeutige Zeichen. In der Natur gibt es nichts, was als Gegenstand der Zeichnung entspräche. Die Natur enthält nur Körper. Ihr Umfang ist niemals „wirklich" profiliert, umrissen. Die Zeichnung ist ihrem Wesen nach Umriß, Linie. Koligs Zeichnungen machen ihm den Körper deutlicher. Er geht mit seiner Zeichnung dem Körperlichen in seiner Struktur nach, erklärt sich das Gesetz des Körperlichen durch diese „Mathematik" nicht des Sichtbaren, sondern des Erschlossenen. Seine Zeichnungen sind großartig. Es gibt „bessere", das heißt vom Gesetz melodischer kündende, keine richtigeren. Obwohl sie immer wieder in Einzelheiten mißraten. Zumal, da er dem Gesetz zu deutlicherem Ausdruck eben im Einzelnen zu verhelfen oft bestrebt ist, zeichnerisch experimentiert. Dem ehrfürchtigen Betrachter künstlerischer Wahrheitssehnsucht — alle echte Kunst geht auf Wahrheit aus, durch Verwirklichung des wahrhaftigen Eindrucks — sind sie, jede, ebenso viele unbewußte Bekenntnisse dieser Sehnsucht. „Fertige" Zeichnungen sind stets irgendwie Beschwichtigung dieses

Anton Kolig
Marie Gutheil-Schoder als Potiphars Weib



Anton Kolig. Liegender Akt

Anton Kolig Stehender Akt

tiefsten künstlerischen Ethos. Koligs Zeichnungen sind niemals fertig, aber ihr Sinn ist immer Vollendung. Hätte er die technische Raffiniertheit Mantegnas oder Holbeins, sie wären auch als Existenz Vollendung, nämlich frei aus (mittelbarem) Gesetz lebendige Form. Vollendete Zeichnung ist reiner (auf das Schema der Linie reduzierter) Ausdruck des Gesetzes der Form. Vollendete Malerei ist mehr: „unreiner", das ist naturgemäßer Ausdruck des Gesetzes der Form. Denn die Natur, „geheimnisvoll am lichten Tag", ist nicht „rein" als Ausdruck des Gesetzes. Und so, in diesem Geheimnis ihrer Hülle, durch ihr mittelbares Wesen, hat sie die Malerei auf ihre Weise, malerisch auf der Fläche, zu erneuern. Wunder solcher Wiedergabe sind die Tafeln des Kärntner Altars. Die Widmung ist nicht zustande gekommen. Die vier Einzelstücke hat Dr. Karl Graf Kuen-Belassi auf Schloß Grußbach (Mähren) erworben. Es sind vier Kärtner Schützen, junge Menschen, schlanke, mehr oder weniger gut entwickelte Körper. Jeder drückt seine Eigentümlichkeit ohne Selbstdarstellung aus. Nur einer, der das Gewehr an die Schulter hebende, nimmt, aber in ruhigem Rhythmus zum sachlichen Ziele, eine Stellung an. Die andern halten, der eine etwas strammer, mit einigem Selbstbewußtsein im Vonsichwegsehen — er steht dem Maler in natürlicher Anmut —, der zweite, der dem Künstler mit seinem Blick gewissermaßen forschend begegnet, gleichsam mehr als Partner im Verhältnis denn nur als Objekt, der dritte halbwegs betäubt vom beherrschenden Blick, es ist der weichste, kindlichste. Kein Strich ist andres als Wiedergabe. Hier oder nie ist reine große Malerei. Man denke an Dürers Apostel. Wieviel Bedeutung ist doch in diese Repräsentanten — mit souveräner Kunst — hineingelegt, übers Malen hinaus ins Sinnbildliche schwingend! Von Raffael zu geschweigen... Merkwürdig, daß einem die Persönlichkeit des Künstlers in diesem fertigen Werk nicht nahegeht. Mir scheint die Erklärung dafür ihrem Wesen nicht abträglich: Kolig ist bei aller Eigenart nicht das, was man Persönlichkeit nennt, seine Subjektivität ist durch das Objektive seiner Begabung hindurchgegangen, erscheint erst drüben jenseits des Brennpunktes. Für die Wirklichkeit des Werkes ein ungeheurer tatsächlicher Vorteil. Persönlichkeit in der Kunst ist bei uns subjektiven Deutschen ein allzu prägnanter Begriff geworden. Sie erlischt in der strahlenden Reinheit des wahrhaftig in sich selbst lebenden Werkes. Goethes und Stifters künstlerische Größe liegt in ihrer „Objektivität". Und wer denkt bei Praxiteles an den schöpferischen Menschen?

1919 entstehen die Porträts von Robert Czerveny und Frau (Wien), ein „Jünglingsakt grau" (Direktor Langer, Wien) und einer „blau" (Galerie Flechtheim), 1920 die „Lehrerin" (Dor. Frankl, Wien), „Die Klage" (Staatsgalerie, Wien), das Bildnis Alfred Wiegeles (Dor. Grimschitz, Wien), ein „Kniender Narziß" (Dor. Benedikt, Villach), ein „Kleiner Kniender" (Würthle, Wien), ein vornübergebeugter Akt, Ölskizze „Narziß" (Simon Michor, Nötsch). Hievon sind der „blaue" Jünglingsakt und die „Lehrerin" besonders hervorzuheben. Während die „Klage", ein mächtiger Jünglingsakt in leidenschaftlicher Gebärde, in der Wirkung beeinträchtigt wird durch die qualmige Massenhaftigkeit des Vorder- und noch mehr des mit skizzenhaften Figuren überladenen Hintergrundes, spricht sich der Jüngling, ebenso wie die Lehrerin, beide sitzend, in unmittelbarer körperlicher Eindeutigkeit durch unübertreffliche Sicherheit der Raumdurchdringung auf das gelassenste aus; die sinnend über die gekreuzten schwerruhenden Arme vorgebeugte weibliche Gestalt ist übrigens auch ein Porträt von jener höheren Art der inneren Charakteristik, die sich bei vollkommner künstlerischer Erfassung einer einfachen Existenz sozusagen von selbst ergibt, wie ein Raum etwa bei vollkommner Erfassung seines aus

Atmosphäre und Gerät in Eines verwobenen Wesens seinen Gehalt erschließt. Bei einem Vergleich der „Lehrerin" etwa mit dem fünf Jahre älteren Bildnis Zuckerkandl ist der Fortschritt aus der im Material gebundenen Flächigkeit zu prachtvoller Räumlichkeit — auch sie lebt nur von rein malerischen Mitteln, nicht, wie bei Tizian und Tintoretto, Rubens und Jordaens so oft mißraten und bei van der Meer so frappierend geraten, von denen des zeichnerischen Gerüstes — so ungeheuer, daß man, ganz abgesehen von der schönen Wirkung der rein gebundenen Farbenklänge, geradezu ein Menschenalter dazwischen legen möchte. Und dennoch ist Kolig seither noch weiter und höher gewachsen.

1921 zeitigt eine „Allegorie" (Feldner, Villach), das Porträt des Dr. Rhonheimer (Zürich), „Sehnsucht" (Dor. Rieger, Wien), ein „Stilleben" (Dor. Victor von Bauer, Brünn), die Porträtstudie Gerhart Frankls (Wien) — ein charakteristisches Beispiel für sozusagen überm Malen versäumte Ähnlichkeit —, 1922 einen „großen Knienden" (Würthle, Wien), die Bildnisse Föred, Frau Priester (Wien), Lindemann (Wien), einen „Bauernburschen" (Lindemann, Wien), ein großes Stilleben (D. Baru, Wien). Das Bildnis Priester, wieder einmal in Farbe (rot) lodernd, ist von einer duftigen Gewalt — dieser Gegensatz wird Einheit —, die bezaubert, obwohl, wie so oft bei Kolig, da ihn der mächtige Schwung nicht aushält, ein Teil, hier der Arm, als Stück wirkt, den Klang unterbricht. Stark, sicher, in blühender Farbigkeit unmittelbar von Leben zeugend, fesselt das Porträt Lindemann. Das Stilleben scheint mir mißlungen. Es ist teilweise zu nah gesehen und hat dadurch, da sein Inhalt nachzutragen war, an versammelndem Augenpunkt verloren: es zerfällt und gemahnt zudem, hier nur aus Gründen des zufälligen Standpunkts, an die heute so beliebte über Cézanne—Gauguin hinweg „literarisch" sanktionierte umkippende Tiefe. Prächtige Einzelheiten sichern ihm seine Bedeutung. 1923 bringt die Bildnisse Satori (Wien), Müller (Wien), „Tontla stehend", „Tontla mit Hut sitzend" (beide Würthle), Marie Gutheil-Schoder als Frau Potiphar in der Josephslegende von Richard Strauß (Ast, Wien), eine große Studie zum zweiten Selbstbildnis (Lindemann, Wien), die Entwürfe zu den Wandbildern für das Krematorium der Gemeinde Wien, einen Jünglingsakt (Wiegele, Nötsch). Eine zweite Höhe ist erreicht: sie heißt „Potiphar". Für die Wiener Staatsgalerie bestimmt, vor der Vollendung aber, da sich bedauerlicherweise die Zustimmung mit dem unfertigen nicht ergeben hatte, an einen Kunstfreund verkauft und so der Öffentlichkeit entzogen, hat das grandiose Werk seine Berufung nicht erfüllt: das erste und einzige Schauspielerporträt der modernen Malerei vorzustellen. Seit Reynolds (Miß Sara Siddons) war der Versuch, den Darsteller der Wirklichkeit in der Unwirklichkeit der Bühne malerisch zu verwirklichen, nicht mehr mit Größe (Slevogts d'Andrade ist nicht groß) unternommen worden. So wie das Bild vorliegt, ist sein künstlerischer Sinn überzeugend, aber es ist noch sein eigener Traum, die Puppe an der Grenze zum beflügelten Wesen, das sie aus ihrem Stoff in einer höheren Sphäre erneuert. Nichtsdestoweniger gehört es zum Größten, was heute als Malerei lebt. Ich besitze die eine der zwei Kohleskizzen dazu. Der Rhythmus der den Ausdruck sicher umreißenden Linien ist fast gewaltiger, aber ich gebe um der Pracht seiner im Rauschen erstarrten Farbigkeit willen dennoch dem Gemälde den Vorzug. Einer Farbigkeit, die trotz ihren berückenden Klängen ganz Raum verdrängende Ausdruckskraft ist. Wie die Gestalt, die im schweren Prunk des phantastischen Kostüms untertaucht, ohne darin zu verschwinden, ein weicher lässiger Leib im Harnisch der Tracht, dasitzt; wie die feinen Arme, Staubfäden einer Wunderblume gleich, leblos-lebendig fingernd sich hervorstrecken, müde Ausläufer

einer scheinbar erloschenen Sinnlichkeit, die im verhüllten Körper sonst kaum atmet, nur am lüstern hervorlugenden behosten Bein verhalten in erzwungener Kothurnsteifigkeit zuckt; wie der Kopf sich in der starr ragenden Hoheit des Märchenkragens verachtend birgt, obwohl er allein überm leicht entblößten Busen, ein blumenhafter Schwan, als Vertreter des bezaubernden Leibes in weiblichster Siegessicherheit dem Beschauer sich preisgibt, das ist als jene Vision des Sichtbaren dargestellt, die Rausch und Traum der Bühne, wenn Genialität des Bühnenkünstlers ihr Gesetz verkörpert, dem Kunstempfänglichen zum unvergeßlichen Erlebnis machen. Ein einziges, freilich Unentbehrliches, ist auf dem Gemälde mißraten: die Maske der Gutheil. Kolig wollte die Maske als Maske wirken lassen; die dem Gesicht angeschminkte Wirklichkeit des Unwirklichen ist bis zu einem hohen Grade gelungen (freilich hat sie den ganzen Kopf etwas entstellt, zu Wachs verwandelt): man merkt unterm Larvigen der farbigen Auflage das so ganz anders ruhende Leben der Züge. Aber die Maske ist falsch, ein Zerrbild, nicht eine visionäre Steigerung des Sublimen, wie sie die wunderbare Künstlerin, eine begnadete Zauberin an sich selbst, mühelos jedesmal erreicht hatte. Dieser unerhörten Macht eines sich selbst in seine magische Richtung stilisierenden Ausdrucks war der Versuch, der sich in wenigen Sitzungen hungrig auf den faszinierenden Gesamteindruck warf, nicht gewachsen. Auch ist der Standpunkt gerade dem Kopf gegenüber zu tief genommen, die Stirne, über sich selbst hinauf gehoben von den unnatürlich erstreckten gewölbten Augenbrauen, fliegt zurück, statt thronend zu steigen. Ein Wunder an körperlichem Ausdruck des wunderbaren Ganzen, dem das aller Körperlichkeit entrückende Porträt der schmerzlichen Maskenschönheit leider gebricht. Gleichviel ein Wunder der Malerei in jener traumhaften Höhe des alten Tizian, da Pinselstriche bereits die Sphären durchtönen.

1924 hat Kolig mit Alfred Flechtheim auf fünf Jahre einen Vertrag abgeschlossen, der diesem den Ertrag der Frist überantwortet. Es ist erfreulich, daß der Künstler dadurch der Sorge um die tägliche Notdurft entronnen ist, seinem malerischen Verlangen ungezügelt, ungedrängt nachgeben kann. Er hat im Frühjahr endlich Italien aufgesucht und in seiner liebenswürdigen Demut an dem Großen andächtig genossen. Wir harren der Spenden des Unerschöpflichen.

* * *

Seit diesem im August 1924 geschriebenen Versuch einer übersichtlichen Darstellung von Koligs bisherigem Schaffen — der übrigens, wie ich neuerdings einer Mitteilung des Künstlers entnehme, keineswegs sämtliche in der Welt zerstreuten Werke umfaßt — hat der fruchtbar Tätige eine ganze Reihe neuer Arbeiten vollendet, die eine im Dezember bei Würthle in Wien eröffnete Sonderausstellung mit einigen älteren (Bildnis Lindemann, Bauernbursche, Bildnis Seibt, Sehnsucht, Liegender Akt, Studie zum Selbstporträt, Kniender, Tontla Kolig, Lehrerin, Narziß) zu einer imponierenden Schau vereinigte. Außer zahlreichen meisterlichen Zeichnungen und farbigen Entwürfen, von denen die zu den Wandbildern des Wiener Krematoriums besonders ins Auge fallen — der an einen Nordseefischer gemahnende prachtvoll herausfordernde „Sozialdemokrat" in rotem Hemd und blauer Hose, der wunderbare Akt eines Jünglings mit goldenem Helm, der sich nervig auf ein Knie stützt, sind die schönsten Stücke — zeigen vier große und zwei kleine Akte den Künstler auf einer neuen Stufe seiner unerschöpflichen Entwicklung. Zwei weibliche Akte, an denen schon seit 1920 eine heiser tönende Farbe befremdet, ver-

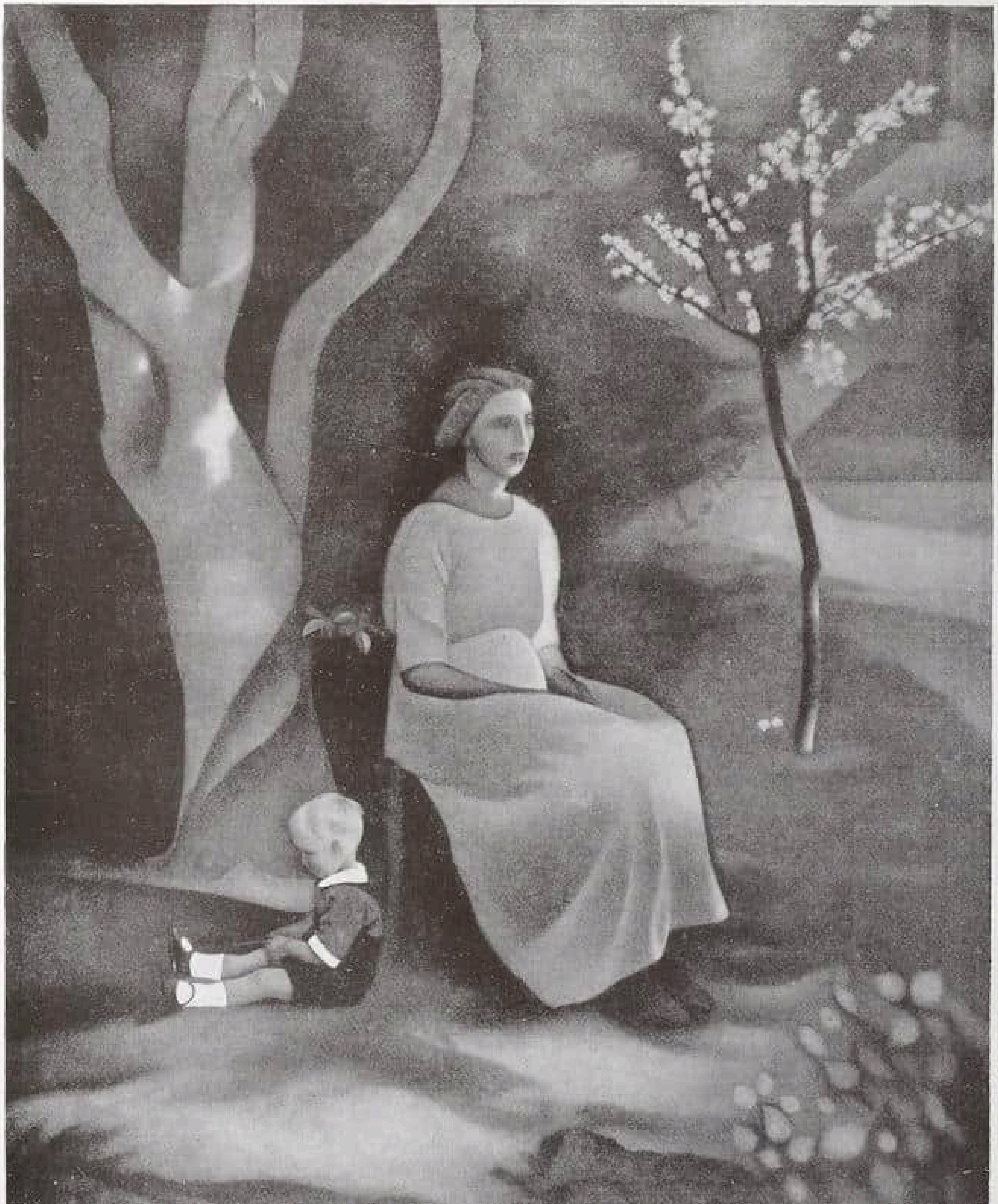
körpern in keuscher Milde die Koligs innigem naturhaft gebundenen Wesen so nahe Mütterlichkeit, wachsen sich unhörbar gleichsam aus schlichter, fast grausamer Gegenständlichkeit des Leiblichen zum Symbol aus. Über den Knien des Weibes liegt unbefangen, hilflos das Kind. Wie sich in rührender Hingebung der Oberkörper als das spendende Gefäß der Nahrung zu dem ebensowenig wie jener nur dienende irgend mit sich selbst beschäftigten geliebten Geschöpf niederbeugt, während die Beine nichts sind als sichere Stützen des arglos Lebendigen, das ist künstlerisch unbeschreiblich groß. Immer wieder, so auch an den teils weichlich-schlappen, teils sehnig angespannten Jünglingskörpern, tritt diese heute so seltene unpersönliche Andacht zur Natur aus der schönen Seele des Unversehrten ehrfurchtgebietend an unser besseres Empfinden heran: der Eindruck des manchmal fast brutalen Technischen wandelt sich in der läuternden Betrachtung zu dem der Notwendigkeit des Durchgangs durch ein unzulängliches Mittel, die Gegenwart der Darstellung wird Ahnung des Unausdrückbaren, dennoch zu Vermittelnden. Wenn je an einem Maler, so ist an Kolig die keines Kommentars bedürftige Selbsterfüllung der ganz reinen, ganz unkünstlichen Kunst, dieses geheimnisvoll-klare Gleichnis des Ewigen im Vergänglichen, Ereignis geworden.

Anmerkung. Die Literatur über Kolig ist geringen Umfanges: Außer den Katalogen der Ausstellung 1911 und der „Kunstschau“, Wien 1920, eine eingehende Studie von Bruno Grimschitz (mit zwölf Abbildungen) in den „Bildenden Künsten“, 1920, und ein Aufsatz von mir im Wiener „Merker“ (Heft 5 des XI. Jahrganges 1920), endlich das kurze Kapitel in Anton Faistauers Buch „Neue Malerei in Österreich, Betrachtungen eines Malers“. Mit 42 Bildtafeln (davon zehn Kolig gewidmet). Amalthea Verlag, Zürich — Leipzig — Wien (1923).

Die hier, zum Teil aus Privatbesitz, dank dem Entgegenkommen der Eigentümer wiedergegebenen Bilder werden mit Erlaubnis der Kunsthandlungen Flechtheim und Würthle veröffentlicht.

Robert Genin. Mann mit Löwen

Anton Kolig. Tafeln des Altarwerkes Kärnten im Kriege. 1918



Kasper Niehaus
Mutter und Kind

Neue Arbeiten von Kasper Niehaus

Mit zwei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von F. M. HUEBNER

DIE Ausstellung von fünf seiner Gemälde, die Kasper Niehaus in der Galerie d'art français, Prinsengracht 792, Amsterdam, veranstaltet, gibt Gelegenheit, von diesem ungewöhnlichen Künstler neuerdings zu sprechen. Das erstemal tat ichs in dem Buche über die Neue holländische Malerei. Zur Zeit der Abfassung dieses Buchs waren die beiden, hierbei abgebildeten Gemälde noch nicht fertig, zumindest noch nicht ausstellungsreif. Wie ich höre, liegt der Beginn beider Arbeiten aber schon viele Jahre zurück; Niehaus wird also seine Gründe gehabt haben, weshalb er mir 1921 die Bilder nicht zeigte. Es sind die Selbstschutzgründe einer überaus scheuen, fast bangen Künstlernatur, die sich während des Schaffens nicht den Einblicken oder Beurteilungen Fremder aussetzen darf; der um sich ein Gehege von Geheimnis errichten muß, will er verhüten, daß die treibende Energie ihm nicht davonfließt. Immerhin scheinen mir auch diese, erst jetzt ans Tageslicht tretenden Gemälde jene Analyse zu rechtfertigen, die ich von dem Maler in meinem angeführten Buche gab. Sie endete in den Worten: „Das Schlichte und Idyllische seiner Stilrichtung dient ihm als Selbstschutz und als Hilfsmittel, um sich nach außenhin sichern und zugleich jenen Bedrohungen die Stirne bieten zu können, die als wirre Vielfalt gedanklicher Standpunkte, als Triebablenkungen und als fremdartige Erkenntnisgenüsse unablässig wider die Wachstumstätigkeit des Ichs andringen."

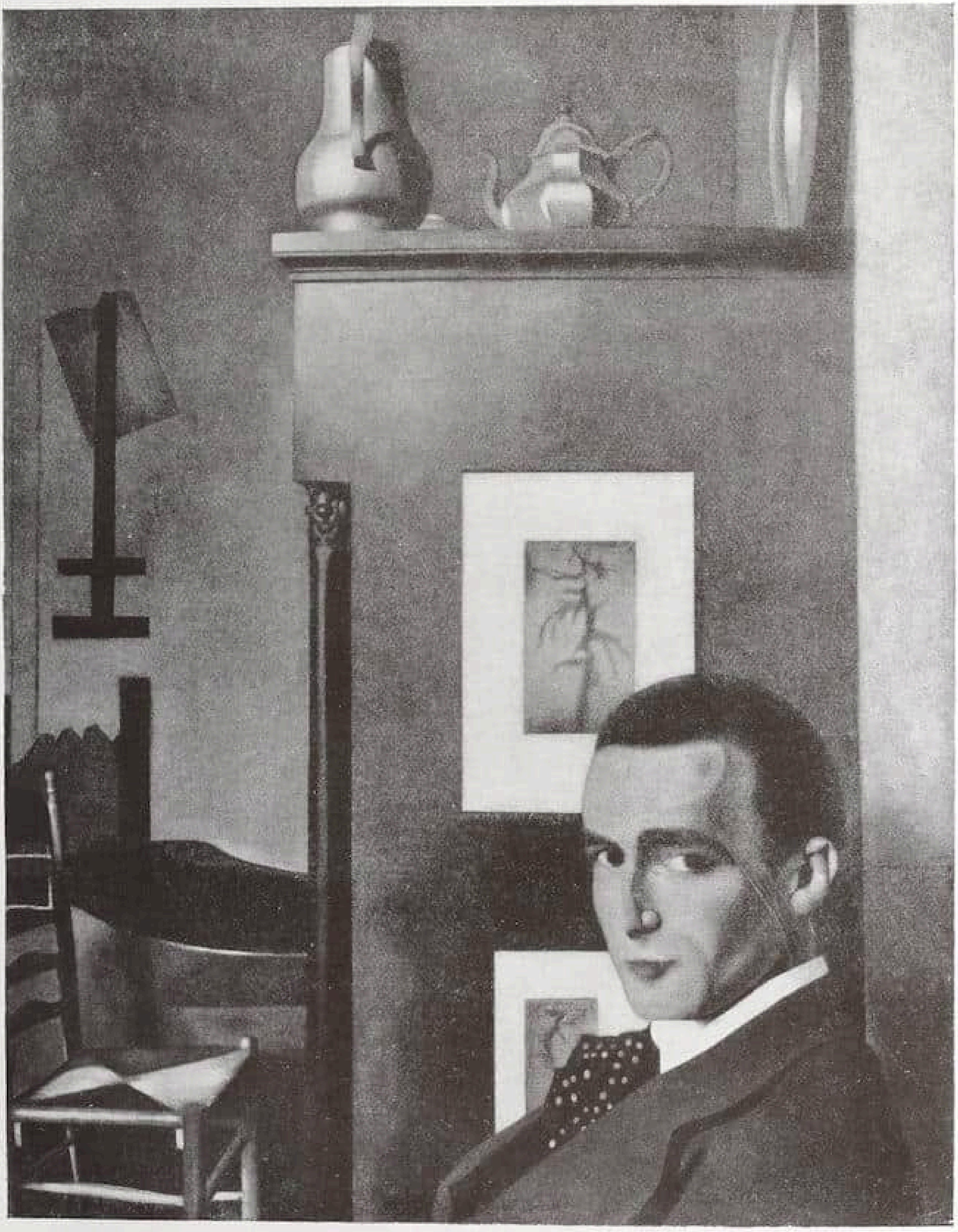
Der Anprall fremden Leistens dringt auf Niehaus um so heftiger ein, als er von Berufs wegen sich beinahe täglich mit Ausstellungen, Kunstbüchern, Auktionen befassen muß; er versieht am „Telegraaf" (Amsterdam) das Amt des Kunstkritikers und wenn er dieses Amt auch mehr als Pflicht denn aus Neigung ausfüllt, steht es doch fest, daß er sich ihm mit der größten Gewissenhaftigkeit widmet. Kasper Niehaus ist derjenige holländische Kunstkritiker, der am wenigsten behaftet ist mit nationalistischem Eigendünkel, der allezeit die Kunst als ein übernationales Geisteserzeugnis begreift und demgemäß Maßstäbe anlegt, die aus der künstlerischen Gesamtsituation Europas genommen sind. In allen Kritiken von Kasper Niehaus wird man einen Kunstverstand bewundern können, der über die Elemente der Malerei Bescheid weiß und der seine Witterungsorgane wie in die Luft gereckte Empfangsantennen zur Aufnahme jeder künftigen oder aus fernliegenden Gebieten stammenden Botschaft bereit hält. Verstand und Erregsamkeit gleichzeitig, das sind die besonderen Bestandteile von K. Niehaus' kritischer Begabung, und man muß wohl sagen, daß sich für dieses verantwortungsvolle Amt des täglichen Abwägens und Wertbestimmens keine besseren Geisteseigenschaften denken lassen.

Wäre Niehaus ein stümperhafter Kritiker, dann wäre das Ereignis, daß er ein guter Maler ist, vielleicht nicht gar so regelwidrig. Aber Niehaus ist nicht nur ein tüchtiger, er ist heutigentags in Holland einer der besten Kritiker, und trügt nicht alles, wird er für unsere Zeit auch einer der besten holländischen Maler genannt werden. Dies, dünkt mich, ist ein seltenes Ereignis! Denn das kritische und das schöpferische Vermögen stehen zueinander meisthin in einem solchen Widerstreit, daß dabei die eine oder die andere Begabung daran glauben muß. Bei Niehaus halten sich beide unversehrt und man kann hier wirklich davon sprechen, daß sie sich gegenseitig notwendig haben. Die ganz und gar moderne Unruhe und Lebensneugier dieses Malers befriedigt er als

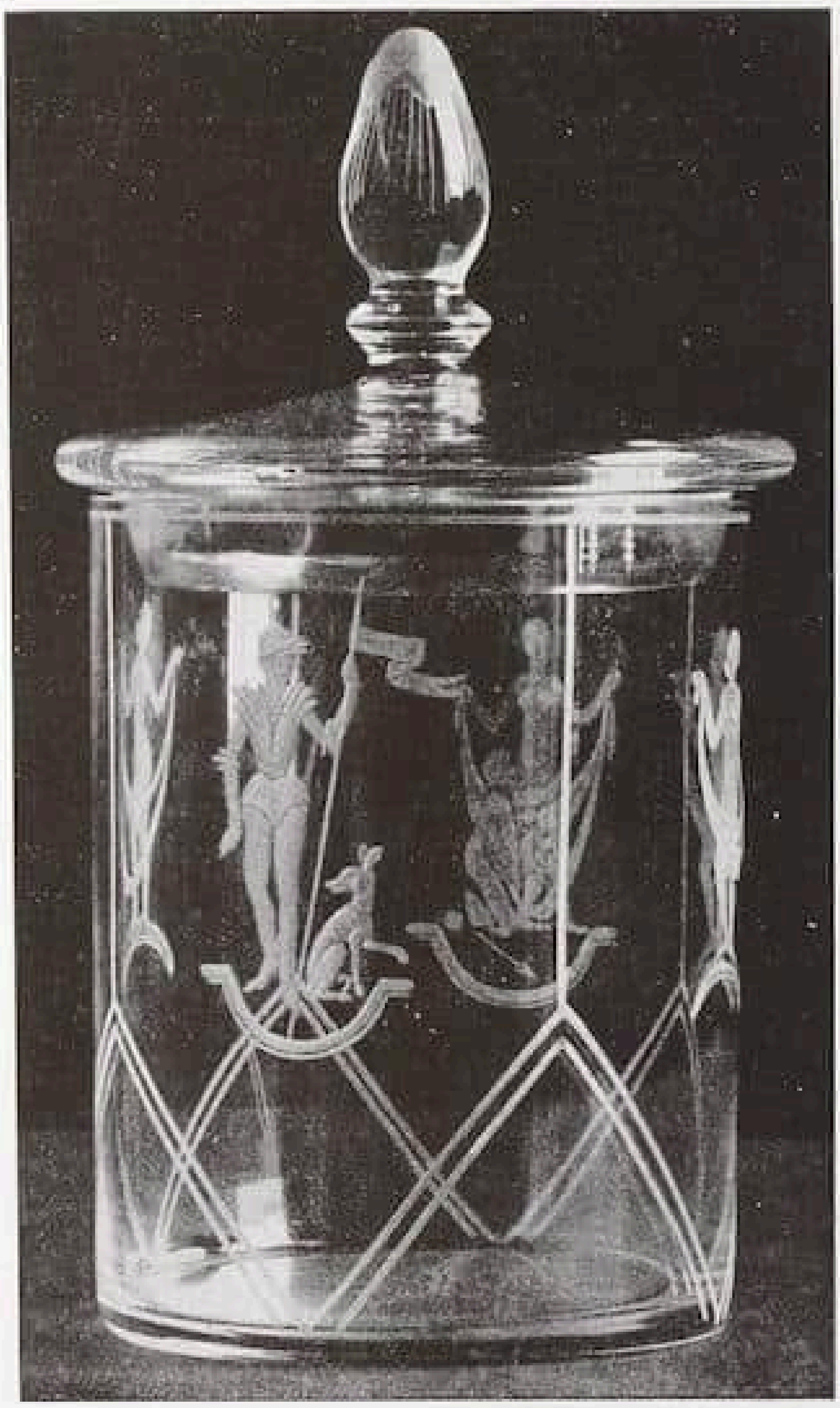
Bücherleser und Ausstellungsdurchspäher; er leitet sie dadurch von sich ab; mit dem Niederschreiben der Kritik schiebt er die Fülle des Rationalgewußten von sich und glättet sich zu jenem Zustande der Einkehr, der ihn umfangen muß, wenn er in der Stille des Ateliers vor die Staffelei tritt. Hier, vor der Staffelei, kann er nun die in ihren Anempfindungen und Nachtastungen förmlich zersplitterte Persönlichkeit zusammenraffen, es dunkel um sich machen, aus dem Dunkel langsam und geduldig das zweite Ich des Werks hervortreten lassen. Muß er als Kritiker gewitzt, argwöhnisch, neugierbewegt sein, um alles, was auf ihn eindringt, einzufangen und zu ordnen, so ist er nun als Maler das Gegenteil: nicht gewitzt, nicht argwöhnisch, nicht neugierbewegt, allein andächtiges Aufhorchen.

In den beiden hier beigefügten Reproduktionen wird als stärkste Welle, die zum Beschauer herüberkommt, der Grad der Andacht fühlbar werden. Es ist die Andacht, welche die beiden, an und für sich gegensätzlichen Bilder als Sprößlinge einer gleichen Geisteshaltung verbindet, nicht die Andacht zu Gott wie auf den Bildern ehemaliger Madonnen- und Golgathamaler, sondern die Andacht zur Icheinkehr. Just weil dieser Maler mehr als andere sich von ständiger nervöser Zerstückelung bedroht fühlt, gelangt er zu einer ungeheuren Intensivierung des Gefühlszustands: daß er an seinen Bildern viele Jahre lang malt, ist als äußerliches Kennmal vielsagend genug. In dieser Andacht, die nicht testamentarischer Natur ist, gelangt Niehaus zur Läuterung des Frommen; seine Frömmigkeit, die, mit den Begriffen der Dogmen gemessen, eine atheistische heißen müßte, bleibt nicht hinter jener Frömmigkeit zurück, die von sich auf den alten flämischen Marienanbetungen verrät, daß sie erst des Anblicks von Mirakeln bedarf, um aktiv zu werden. So wahr es eine Mystik gibt, die als allzu hausbacken die landläufigen Religionsinhalte von sich weisen muß, so wahr gibt es in Malerei, Dichtung, Musik ein künstlerisches Verhalten, dem es nicht an anekdotenhafter Illustrierung, sondern an Selbstverwirklichung gelegen ist. Die streng gefügten Gemälde des Kasper Niehaus scheinen mir von solcher rein menschlich konfessionellen Malerei eine meisterliche Probe zu sein.

Max Unold. Zeichnung



Kasper Niehaus
Männliches Bildnis



Geschnittener Deckelbecher von W. v. Eiff

Aus: Pazaurek, Kunstgläser der Gegenwart
Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Zu der schlesischen Schüssel mit dem Brustbild Kaiser Rudolfs II. im Victoria and Albert Museum zu London

Von E. W. BRAUN-Troppau

Bernard Rackham hat mit der buntglasierten schlesischen Hafnerschüssel, die das Brustbild Kaiser Rudolfs II. trägt und die er für das Victoria and Albert-Museum sichern konnte („Cicerone", 1925, Heft 4), einen hochwichtigen Fund gemacht. Bekanntlich erwarb das schlesische Landesmuseum zu Troppau aus derselben Werkstätte eine Schüssel mit einem Fürsten-Porträt, die ich im „Cicerone" (1914, S. 1 ff.) farbig abgebildet und beschrieben habe. Ich habe das Porträt damals auf das des Kaisers Rudolf II. bestimmt, und zwar auf Grund der Ähnlichkeit mit einem Stich. Nun hat die neuaufgetauchte Schüssel, deren Porträt auf dieselbe Vorlage wie auf der Troppauer Schüssel zurückgeht, auf Grund der Umschrift den Beweis erbracht, daß meine Diagnose auf Rudolf II. damals die richtige war. Die Londoner Schüssel ist aber in erster Linie dadurch von größter Bedeutung, daß sie die so oft erörterte und noch nie ganz sicher beantwortete Frage nach dem Ursprungsort dieser seltenen Gattung von buntglasierten Hafnerschüsseln jetzt endgültig löst.

Bekanntlich führt eine Schüssel des Berliner Schloß-Museums das Wappen des Balthasar von Promnitz, der von 1539—1562 Bischof von Breslau war. Ein vor einigen Jahren in den Besitz des Breslauer Museums gelangtes kleines Fragment einer weiteren Schüssel läßt das Wappen des Fürstentums Neiße erkennen, das seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts im Besitze des Breslauer Bistums war und bis 1810 bestand. Dadurch konnte schon mit starker Wahrscheinlichkeit Neiße, die Hauptstadt des gleichnamigen Fürstentums, oder eine der übrigen Städte desselben, als dieser langgesuchte Ursprungsort angenommen werden. Die neugefundene Londoner Schüszel zeigt nun im Inschriftfries als Abschluß desselben eine stilisierte Lilie, und die ist das Wappen der Stadt Neiße, das wir auch im Beschauzeichen der dortigen Goldschmiede und Zinngießer wiederfinden. Somit ist durch diesen Fund absolut sichergestellt, daß diese Schüsseln, soweit sie zeitlich und inhaltlich eng zusammengehören, in einer Neißer Hafnerwerkstätte, die während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blühte, entstanden sind. Es besteht auch kein Grund mehr, die Troppauer Schüssel mit dem Brustbilde Rudolfs II. sowie die des Victoria and Albert-Museums einer andern Werkstätte zuzuschreiben, da die Stadt Hotzenplotz, in der unsere Schüssel gekauft wurde, in der unmittelbarsten Nähe von Neiße liegt.

Bisher war das Geschick unserer Wissenschaft günstig gesinnt, denn es tauchten in den letzten zwei Jahrzehnten gleich drei bisher unbekannte Stücke dieser Art auf, die Rudolfschüsseln in Troppau und London, sowie die Kreuzigungsschüssel von 1554, jetzt in Hamburg, von denen allerdings die letztere wenigstens bereits literarisch beglaubigt war. Denn sie ist im Katalog der Sammlung Minutoli ausführlich beschrieben, war aber seit der Versteigerung dieser berühmten Sammlung (Köln 1875) bis zum Jahre 1908, als sie Brinckmann zu Berlin wiederfand, verschollen. Hoffentlich erscheint nun auch noch bald die letzte schlesische Schüssel aus Minutolis Besitz wieder, die gleichfalls ein, diesmal reliefiertes, Porträt Kaiser Rudolfs trug und deren Beschreibung nach dem alten Katalog folgt: „Nr. 579. Runde Platte mit dem stark erhabenen Brustbilde Kaiser Rudolfs in der Rüstung, mit Krone, Schwert und Reichsapfel in glänzenden Emailfarben auf blauem Grunde mit der Umschrift: Rudolphus der VIII. Ein erhabener und ebenfalls emaillierter Rand mit Eierstab umgibt dieses sehr merkwürdige Stück, welches große Verwandtschaft mit den Hirschvogelschen Arbeiten hat. Dm. 31 cm."

Ein neuer Hans Wydyz der Ältere

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von HEINER SPRINZ

Die fürstlich hohenzollerische Sammlung in Sigmaringen[1] besitzt eine kleine, nur 17 cm hohe Statuette aus Buchsbaumholz (Abb. 1 und 2), die ein altes nacktes Weib darstellt. Die Oberfläche des Körpers ist glatt, stellenweise wie poliert. Der tiefdunkle Glanz des Holzes bildet einen äußerst reizvollen Gegensatz zu dem gedämpften Weiß des altbemalten Kopfschleiers, den die bleckende Alte über die Schulter zieht und dabei versucht, ihre häßlichste Blöße zu decken. Es ist keinesfalls ganz klar, ob diese prächtig geschnitzte Statuette das Specimen eines das Verjüngungsbad besuchenden alten Weibes sein soll, oder ein Teil einer Allegorie der Vergänglichkeit — vanitas vanitatum —, die man gewöhnlich in mehrteiligen Gruppen zu versinnbildlichen liebte. Gegen beide Bedeutungen bestehen Bedenken inhaltlicher und formaler Art. Die Verkörperung nämlich des Einen oder des Andern verlangte entschiedener die Erinnerung an bekannte Analogien. Hingegen deckt sich eine gewisse Holprigkeit des Schnitzmessers, die an einigen drastischen Requisiten der Vergänglichkeit fast etwas zu laut vordrängt, mit dem derbfrischen Reiz der Idee, der sich aus der Mischung kecker Sottisen mit dem subtilen und anmutigen Linienspiel der Glieder ergibt. Es handelt sich, wie es scheint, eher um eine skizzenhafte und mehr heitere Variation eines der erwähnten Sinnbilder; vielleicht ist ein altes Frauenzimmer gedacht, deren Not die mutwilligen Räuber ihrer Kleider belustigt. Dem sei wie es wolle, für die Frühzeit des 16. Jahrhunderts ist die poetische Freiheit dieses Werkchens würdig einem Meister der schärfsten Profilierung. Der allgemeine Charakter der Arbeit weist in das Gebiet des Oberrheins und der Donau[2] und die Hand des Verfertigers ist aus der Reihe der Kollektivtypen leicht spaltbar. Dieser Meister ist Hans Wydyz der Ältere, der Sohn des Bartholomäus Wydyz aus Meißen[3]. Die Zuweisung geschieht auf Grund stilistischer und somatischer Übereinstimmungen. Im Jahre 1505 hat Hans Wydyz seinen Dreikönigsaltar in Freiburg vollendet[1]. Es ist notwendigerweise auf den Kopf des knienden Königs hinzuweisen, der eine ähnliche Bildung der Nase, Nasenwurzel, der Stirnmuskulatur und der wulstigen Bogen der Augenbrauen besitzt (Abb. 1 und 5); diese gemeinsamen Merkmale sind persönliche Eigenart. Im übrigen liefern das Schamtuch des Schmerzensmannes der drei Aufsatzstatuetten und das Kopftuch der Madonna am Freiburger Altar[2] das genaueste handschriftliche Gegenstück zum Schleiertuch der Alten; man bemerkt dieselbe Schichtung der parallelen Falten, dieselbe, in Sigmaringen eine Spur weichere Wellenlinie und leichte Knitterung des Saums (Abb. 1 und 2). Doch den zwingendsten Beweis geben die Hände, mit den zarten, grazilen Fingern, deren Enden sich fein ausspitzen, die zuweilen aber auch in kleinen platten Knoten endigen. Die linke Hand des Mohrenkönigs zeigt die ganze Individualität des Meisters. Endlich erwächst das Standmotiv beide Male derselben Grundstellung, nämlich vorgesetztes rechtes Bein und stark nach außen gedrehte Vorderfüße. Nur der Nabel der Alten hat nicht die auffallende dreieckige Schüssel wie der Schmerzensmann, ein Umstand, der sich aus dem Wunsch der Beibehaltung, des in der häßlichen Brustwarze angeschlagenen Tones wohl erklären ließe. Indessen lassen gerade die versenkten Teller der Brustwarzen mit die Brücke schlagen zu der später, um 1510 entstandenen Adam- und Evagruppe im historischen Museum zu Basel (Abb. 3). Freilich erhebt dort die Kunst des Meisters all das zur höchsten Anmut, was er hier noch herb, kleinkünstlerisch unvollendet zeigt. Allein kein einziges typisches Merkmal der Basler Akte fehlt bei der schämigen Alten. Das gilt von dem eigenartigen, slawisch anmutenden System der Proportionen, beispielsweise der eigenartigen Pyramide, die Schlüsselbein-, Halswirbel- und Trapezmuskel zusammen errichten; gilt auch von dem Linienfluß und den Mulden der Muskeln — man denke an Hüft- und Wadengestaltung, an die schmale schwanke Fessel —, von der Haut und den scharfgeritzten aphoristischen Falten an Oberschenkeln, Glutäen, Achselhöhlen und von der wollig und grob behaarten Scham.

Die Entstehungszeit der Alten ordnet sich

[1] Vom Verfasser erscheinen demnächst: „Die Bildwerke der Sammlung Sigmaringen.“ Photographien von Dr. Lossen, Stuttgart.

[2] Burckhardt (Hans Wydyz the Elder. Burlington Magazine. Fol. XI. 1907. S. 212) hat irrtümlicherweise unter anderem auch das Martyrium des hl. Sebastian, ein bayrisches Werk im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Hans Wydyz zugeschrieben. Vgl. Vöge, Die deutschen Bildwerke. 1910. S. 128.

[3] Flamm, Repertorium f. Kunstw. S. 115.

[1] Die bis jetzt bekannten Werke des Meisters hat Otto Schmidt (Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter. 1924) in schönen Abbildungen publiziert.

Otto Schmidt, Oberrheinische Plastik usw., Taf. 104

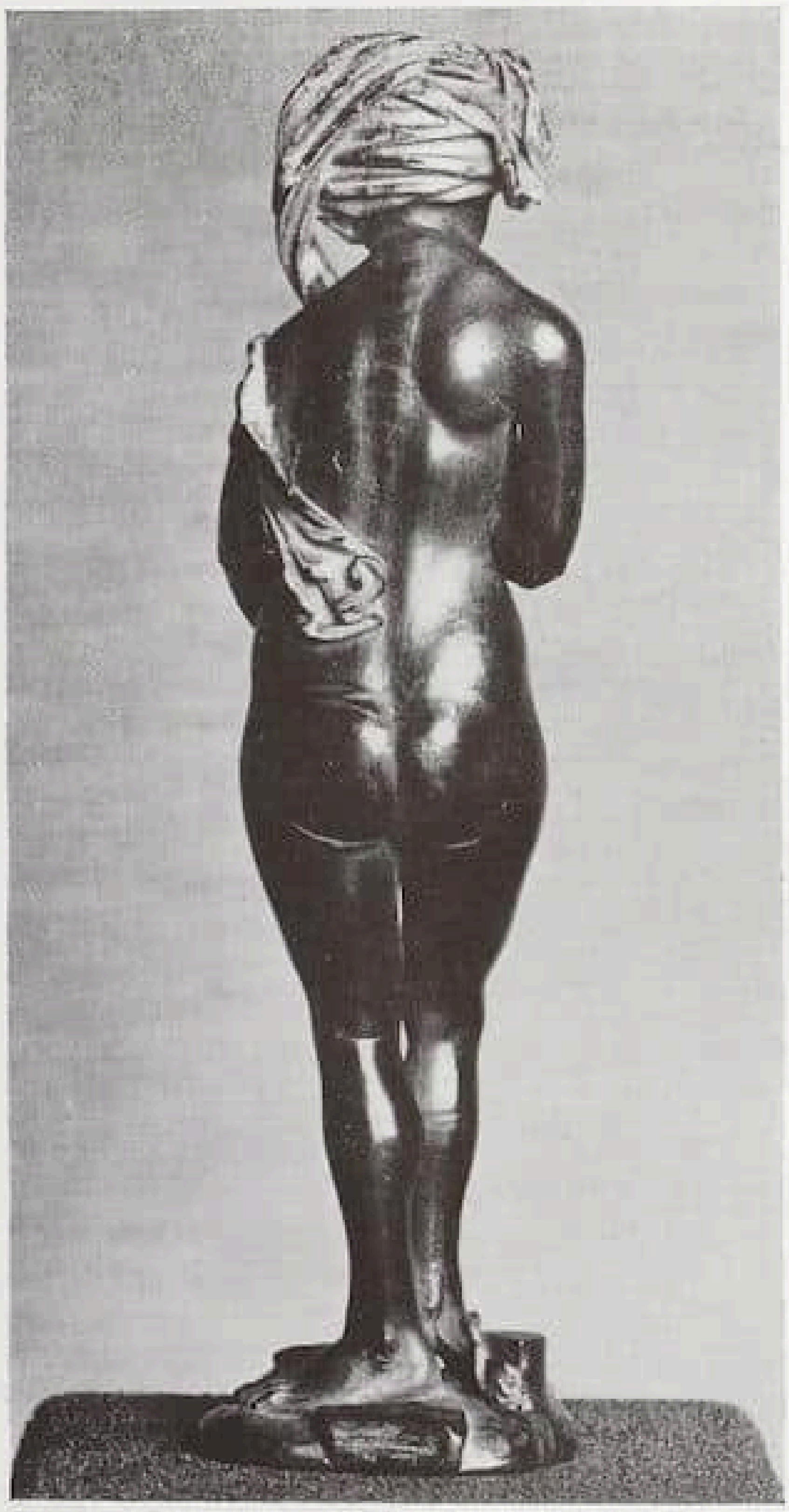


Abb. 1

Abb. 2

Sigmaringen. Altes Weib

Buchsbaumholz. Höhe 17 cm

Abb. 3. Basel. Adam und Eva Buchsbaum. Höhe 15 cm

Abb. 4 Abb. 5

Freiburg i. Br. Dreikönigsaltar

zwanglos zwischen die der Freiburger und Basler Figuren ein. Ihr noch ein wenig harter und spröder Geist der Renaissance bindet sie an den Dreikönigsaltar, ein schwacher doch deutlicher Hauch gelöster Anmut aber führt hinüber zu dem fortgeschritteneren Stadium der Basler Gruppe, mit der sie schon jene leichten Deformationen der Linienprägung teilt, die die aufwallende Übersteigerung der Kräfte in den Bildhauerwerken der Oberrhein- und Donauschulen einleiten[1].

[1] Übrige Literatur: H. Bossert, Urkundenauszüge über Maler- und Bildhanernamen in Freiburg (Repertorium f. Kunstw. 35. 1912). G. Münzel, Der Dreikönig-Altar von Hans Wydyz im Freiburger Münster (Freiburger Münsterblätter. 1910. S. 1 u. 59). Mit guten Abbildungen sämtlicher Werke.

Zur Geschichte des Hallischen Heiligtums und der Magdeburger Elfenbeinaltartafel

Von JULIUS BAUM

Der soeben erschienene Band 17/19(1924) der Mainzer Zeitschrift veröffentlicht zwei Abhandlungen von Neeb und Berliner, die wertvolle Ergänzungen zur Kenntnis des Hallischen Heiligtums und der elfenbeinernen Altartafel Ottos I. für den Magdeburger Dom bringen. Das Hallische Heiligtum ist bekanntlich nicht nur in dem gedruckten Heiligtumsbuch von 1520 beschrieben, sondern auch in einem handschriftlichen Prachtkodex in Folio von mehr als 400 Blättern, dem Liber ostensionis, dessen Entstehung um 1526 von Térey und Redlich nachgewiesen wurde. Mit einem großen Teil des Heiligtums gelangte 1540 auch der Kodex in den Mainzer Domschatz. 1792 wurden die Reste des Schatzes vor den andringenden Franzosen geflüchtet; damals gelangte das Buch nach Aschaffenburg, wo es sich noch in der Bibliothek befindet. Doch verlor es während des Transportes neun Blätter. Sechs von ihnen fand Friedrich Schneider in der Sammlung Lindenschmit; sie wurden mit dem Buche vereinigt. Die drei noch fehlenden fand Professor Neeb nunmehr im Nachlaß Lindenschmits. Damit ist das Heiligtumsbuch wieder vollständig. Es wäre an der Zeit, dieses für die Geschichte der Goldschmiedekunst so wertvolle Werk endlich würdig zu veröffentlichen.

Unter den neu gefundenen Abbildungen gibt die dritte „eyn silbernn vbergulten sarch mit VIII Elffenbeynen teffeleyn. Doreyn Acht historien auss den Evangelien geschnitten", . . . von Trier geschickt. Aus einem 1547 in Mainz geschriebenen Verzeichnis vermag Neeb nachzuweisen, daß dieses Reliquiar zu den von Halle nach Mainz verbrachten Stücken des Heiligtums gehörte. Wann es dem Mainzer Domschatz entfremdet wurde, ist heute nicht mehr festzustellen. Erhalten ist es nicht. Von zwei der vier Elfenbeintafeln, die, gemäß der neuaufgefundenen Abbildung, die eine Langseite des Reliquiares schmückten, kann Berliner die heutigen Eigentümer nachweisen: das eine befindet sich in der Sammlung Martin-le-Roy in Paris, das andere im Museum in Liverpool. Sie gehören zu einem der großartigsten Werke der Elfenbeinkunst der frühottonischen Zeit, nämlich zu der von Goldschmidt im Elfenbeinwerk II, 4—16 und III, 301—303 veröffentlichten, vielleicht auf der Reichenau entstandenen, von Otto I zwischen 962 und 973 dem Magdeburger Dom gestifteten großen elfenbeinernen Altartafel, die um 1060 schon zerstört war. Die beiden identifizierbaren Reliefs entsprechen Goldschmidt II 8 und II 12. Die beiden anderen, bisher unbekannten, zeigen die Hochzeit zu Kana und die Heilung des Blindgeborenen. Es ist interessant zu sehen, wie der Zeichner des Blattes den ottonischen Stil völlig in krause Spätgotik umbildet, obgleich er die Komposition getreu wiedergibt. Man darf annehmen, daß die vier Elfenbeintafeln auf der Rückseite des Reliquiars zu der gleichen Magdeburger Folge gehörten, von der wir nunmehr die Darstellungen von 18 Tafeln kennen. Auffallenderweise ist das wichtige Elfenbeinwerk, das lediglich im Paliotto von Salerno ein um 200 Jahre jüngeres Gegenstück hat, Josef Braun (Christlicher Altar, II, Seite 123) völlig entgangen.

Denkmäler deutscher Kunst

Zu den Skulpturenveröffentlichungen des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von HERMANN BEENKEN

Adolf Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, mit einem Beitrag von Dr. phil Dr. ing. L. Giese, 117 Lichtdrucktafeln u. 11 Textabbildungen. Br. Cassirer. Berlin 1924.

Hans Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, 1050—1260. Dr. Benno Filser & Co., Buch- und Kunstverlag. Augsburg 1924.

Die kostbare Publikation, mit der Ad. Goldschmidt die Reihe der längst erwarteten und schon seit vielen Jahren sorgfältig vorbereiteten Veröffentlichungen des Deutschen Vereins über die monumentale Skulptur in Deutschland eröffnet, behandelt eine der bekanntesten Denkmälergruppen des 13. Jahrhunderts. Bekannt freilich mehr dem Namen nach als in bildhafter Anschauung. Nur verhältnismäßig wenige gängige Abbildungen hatten bisher dieses Material publik gemacht, das jetzt in recht guten Lichtdrucktafeln breit vor uns daliegt. Wer die unendlichen Schwierigkeiten kennt, die vor allem in Wechselburg einer photographischen Aufnahmetätigkeit entgegenstehen, wird schon allein dieses Ergebnis zu würdigen wissen und dankbar begrüßen. Und dazu tritt nun noch die wissenschaftliche Verarbeitung des hier ausgebreiteten Materials, unternommen von einem Gelehrten, der schon vor Jahrzehnten unsere Anschauung der sächsischen Plastik in einem Maße geklärt hat, daß wohl kein anderes Gebiet unserer hochmittelalterlichen Kunst so durchleuchtet vor uns dalag wie dieses. Wenn die jetzt erschienene Publikation wissenschaftlich nicht so viel Überraschendes bietet, wie man sie von der Publikation eines anderen Gebietes erwarten würde, so liegt das so gut wie allein an den älteren Bearbeitungen des Herausgebers selbst in seinen bekannten und bahnbrechenden Aufsätzen des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen. Es war eigentlich nur noch eine Nachlese in Spezialfragen möglich.

Hier ist an erster Stelle die mustergültige Rekonstruktion der Wechselburger Lettneranlage zu nennen, die L. Giese gegeben hat. Er hat den etwas monströsen, in unglücklicher Flachheit und Steilheit hinten im Chor zurückliegenden Aufbau zu einer breiten und in reichem Vor und Zurück der Massen in die Vierung ausspringenden Architektur umgewandelt. Die Schlüsse, die aus der durch Verputz in ihrer Zusammensetzung so unkenntlich gemachten und einer Untersuchung allerschwerste Hindernisse in den Weg legenden heutigen Anlage gezogen worden sind, sind zum größten Teil absolut zwingend. Daß die alte Anlage zweigeschossig gewesen sein muß, daß die Kanzel sich in ihrem Verbande befand, daß die Kreuzgruppe nicht den Lettner selber, sondern einen Triumphbalken krönte, und daß das Ganze weiter vorn als heute vor dem früher erhöht gewesenen Chore lag, das zu vermuten, lag zwar sehr nahe. Gieses Verdienst aber ist es, auch im einzelnen den Beweis angetreten und eine Fülle von sich aufdrängenden Einzelfragen beantwortet zu haben. Sehr reizvoll ist es, ihn bei seinem höchst exakt vorschreitenden Untersuchungsgang zu begleiten. Unbefriedigend ist freilich eines: die Annahme, daß die Statuen von Abraham und Melchisedek die seitlich zum Chor emporführenden Treppen abgeschlossen hätten; doch muß Giese zugegeben werden, daß es schwer hält, einen anderen Platz für diese Figuren zu finden. Unrichtig dürften die Vermutungen über die nachmittelalterliche Baugeschichte der Anlage sein. Nach Giese ist die Hauptumgestaltung im frühen 19. Jahrhundert geschehen. Nun ist aber die Kirche erst 1843 für den Gottesdienst wieder hergerichetet worden, und die von Puttrich 1834 veröffentlichten Aufnahmen — deren notorische Unzuverlässigkeit im einzelnen Giese übrigens nicht genügend beachtet hat —, entsprechen im wesentlichen dem heutigen Zustande, von einigen geringfügigen Änderungen der Restauration von 1870 abgesehen. Über eine Restauration zwischen 1800 und 1834 würden wir gewiß genau unterrichtet sein. Aber es existiert keine Nachricht. Folglich ist die Änderung des Lettneraufbaues gleichzeitig mit seiner Verschiebung aus der Vierung vor die Apsis erfolgt, einem Bauvorgang, den Giese vermutungsweise mit der Einführung der Reformation und der Vertreibung der Deutschritter im Jahre 1539 in Zusammenhang bringt. Giese scheint hier ganz übersehen zu haben, daß sowohl Puttrich wie das Inventar von einer Inschrift berichten, die sich vor 1870 noch im Chore befand, nach der Daniel Lochard aus Rochlitz 1683 bis 1684 den Chor renoviert haben soll. In der Tat wirkt die triumphale Erhöhung einer nur leise risalierenden Mitte und deren Flankierung an den Seiten nach den Wänden zu durch ganz schmale und flach gehaltene Seitenrisalite entschieden barock, und auch

Abb. 1

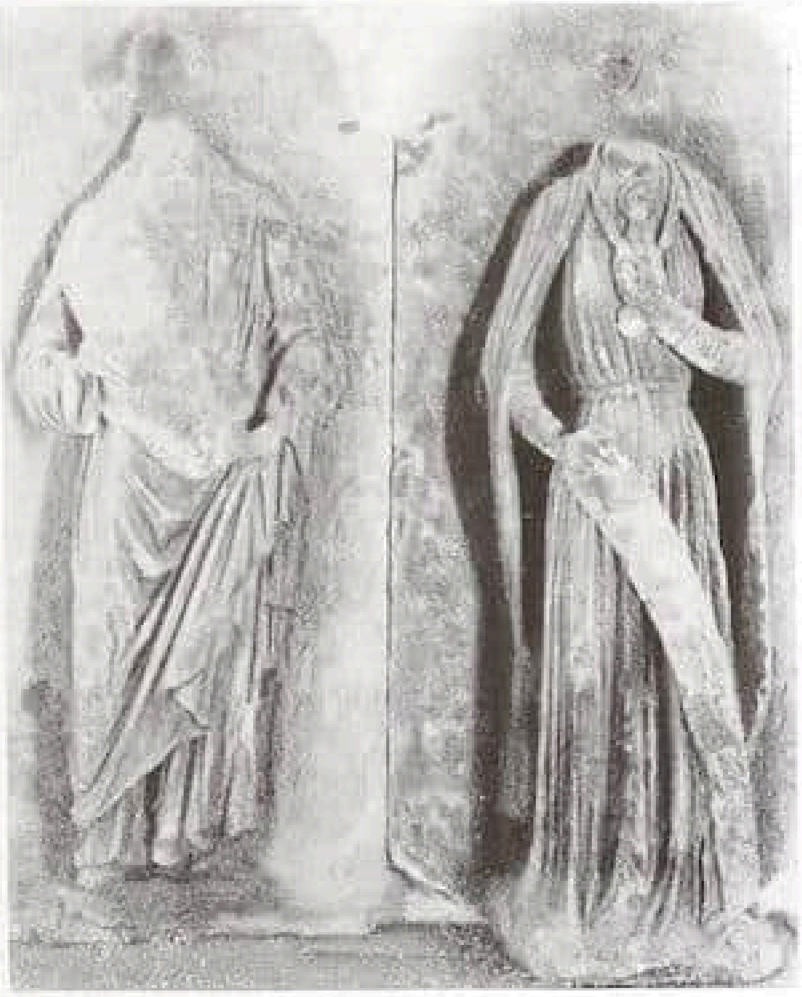


Abb. 2

Abb. 3

Fragmente des Freiberger Lettners

Phot. Kunsthistorisches Seminar, Marburg

Abb. 4
Johannes. Vom ehemaligen Freiberger Triumphkreuz
Dresden, Altertümer-Verein   Phot. Kunsthistorisches Seminar, Marburg

die nachmittelalterlichen Konsolen, auf denen die Arkaden um die Figuren des David und des Salomo aufruhen (Tafel 54), sind sichtlich nicht 19. Jahrhundert. Demnach ist der heute vorhandene Altaraufbau ein interessanter Versuch des 17. Jahrhunderts einen Aufbau des 13. Jahrhunderts umzugestalten, wobei für die Ornamentik des oberen dreiteiligen Bogens Formen des 13. Jahrhunderts historisierend imitiert wurden.

Giese hat auch den baugeschichtlichen Zustand der Kirche untersucht. Leider vermißt man hier eine exakte Datierung. Vielleicht hätte sie durch Heranziehung anderer Denkmäler der gleichen Bauhütte gegeben werden können. Man empfindet es als Lücke, daß solche — etwa die den Wechselburgern verwandten Portale der nahen Dörfer Rochsburg und Wiederau — weder abgebildet noch auch nur genannt worden sind.

Die Baugeschichte der Freiberger Goldenen Pforte hat Goldschmidt selber bearbeitet. Wie hier aus unscheinbaren Einzelheiten Schlüsse über den zeitlichen Verlauf des Arbeitsganges gezogen und erwogen werden, das erweist eine kritisch besonnene Vorsicht, von der wir alle zu lernen haben. Sodann hat Goldschmidt sowohl die Freiberger wie der Wechselburger Skulpturen einer stilkritischen Untersuchung unterzogen. Die Elemente, die im Stil dieser Dinge sich mischen, das Nordfranzösische und das Sächsische, in der Architektur auch die süddeutschen Beziehungen zu den Portalen von Bamberg und Regensburg, alles das wird genau auseinandergelegt. Es mischt sich wirklich vieles in diesen Skulpturen von Freiberg und Wechselburg. Unter den sächsischen Voraussetzungen hätte m. E. vor allem noch das Magdeburger Magdalenentympanon Erwähnung und Abbildung verdient.

Auch über die Frage nach den ausführenden Meistern und nach dem Verhältnis von Freiberg und Wechselburg zueinander hat sich Goldschmidt geäußert. Hier werden wohl manche in wesentlichen Punkten seinen Ausführungen nicht mehr zu folgen vermögen. Meine eigenen Annahmen, die denen Goldschmidts zum Teil sehr entgegenstehen, sollen in einem Buche über die spätromanische Skulptur in Deutschland ausführlicher begründet werden. Hier sei nur weniges angedeutet: Wir haben in Freiberg Skulpturen, die rein französisch-gotisch wirken, in denen von sächsischen Formelementen, die überall sonst mit im Spiele sind, nichts sichtbar ist. Das sind die von Lettner und Kanzel stammenden fragmentierten Steinplatten im Altertümermuseum (Abb. 1 bis 3). Den französischeren Charakter dieser Sachen betont auch Goldschmidt. Liegt es nun nicht nahe, anzunehmen, daß deren Meister es gewesen ist, der die entscheidenden französischen Anregungen nach Freiberg vermittelt hat, und daß der Hauptmeister der Pforte nur aus den Skizzen des Anderen die französischen Vorbilder gekannt hat, während seine schulmäßige Tradition eine rein sächsische war? Beweisbar wäre diese Annahme dann, wenn sich feststellen ließe, daß der Pforte-Meister es nötig gehabt hat, französische Motive von dem Lettner-Meister zu entleihen. Und das, scheint mir, ist wirklich der Fall gewesen. Die vertikalen Fallfalten seines Aaron (Tafel 16) mit den etwas dünn dazwischen sackenden Dreieckschüsseln gehen auf entsprechende Motive beim Aaron des Andern (Abb. 3) zurück. Dort sind sie organischer, freier verstanden, an der Pforte ängstlich, kleinlich, die Motive sind sinnlos vervielfacht. Noch eindeutiger ist das Verhältnis zwischen der Ekklesia der Pforte und dem Lettner-Salomo (Tafel 17 und unsere Abb. 2). Auch wenn man vielleicht ein direktes Kopieren der einen Figur durch die andere nicht zugeben wird, so ist prinzipiell die Beziehung doch deutlich. Die über dem linken Schenkel der Pforte-Figur gegen eine Diagonalfalte rutschenden Schüsseln haben sichtlich ein sinnvolleres Vorbild von der Art des Lettner-Salomo mißverstanden. Organischer Gewandfall im gotischen Sinne ist in eine reine Flächenbelebung mit Falten von spezifisch spätromanischer Dynamik umgesetzt! Noch deutlicher ist dieses Verhältnis zwischen dem jetzt in Dresden befindlichen Triumphkreuz-Johannes (Abb. 4) und der Lettnerfigur. Goldschmidt sieht hier die Übereinstimmung auch und schließt auf den gleichen Meister. Ich vermag nur den entgegengesetzten Schluß als zwingend einzusehen, da mir das Verhältnis von Original und mißverstehender Nachschrift so deutlich scheint wie nicht so leicht anderwärts. Und es ist nun die m. E. wenig glückliche These, der Stein- und der Holzplastiker seien eine Person, die Goldschmidt an der Erkenntnis der Wichtigkeit und Priorität der Lettner-Steinplastik verhindert hat. Denn die Triumphkreuzgruppe in Freiberg setzt nach Goldschmidt die Wechselburger voraus, und diese ist nach der Pforte entstanden. Auch die erste dieser beiden Prämissen ist nun doch wohl bezweifelbar. Daß die Freiberger Gruppe archaïscher wirkt als die Wechselburger, gibt Goldschmidt selbst zu. Trotzdem ist diese ohne Zweifel die originalere. Kann nun nicht die Freiberger statt auf die Wechselburger selbst auf ein ähnliches, altertüm-

licheres uns verlorenes Frühwerk des Wechselburger Meisters zurückgehen? Dann kann sehr wohl die ganze Freiberger Lettneranlage samt Triumphkreuz gleichzeitig mit, und zum Teil schon vor der Pforte entstanden sein. Aber nach Goldschmidt ist nun auch der Wechselburger Holzplastiker wieder mit dem Hauptmeister der Pforte identisch, und auch diese Annahme ist m. E. nicht haltbar. Was beweisen in einer einheitlichen Werkstatt irgendwelche Einzelübereinstimmungen? Ich glaube nicht mehr als eben den Werkstattzusammenhang. Die Ähnlichkeit der Köpfe Tafel 46b und Tafel 77b sei zugegeben, was aber besagt sie gegen die sonst überall sichtbaren Stildifferenzen, die eine Identität von Meister und Meister kaum möglich erscheinen lassen! Die vollkommen anderen Körperproportionen — Wechselburg adelig-schlank, Freiberg untersetzt und behäbig — sind schon Unterschiede der seelischen Stimmung und gewiß nicht allein durch die hohe Aufstellung der Kreuzgruppe erklärbar. Vor allem, es sind auch Unterschiede der Qualität. Der Freiberger — und sein Gehilfe — sind zwar gute Kleinplastiker in den Archivolten; die großen Gewändestatuen dagegen sind — außer dem schönen Täufer — nicht gerade erhebend; wieviel geistreicher etwa sind die Masken des Ornamentplastikers (?) unter dem Kämpfer! Der Wechselburger dagegen ist weit überlegen, seine Kunst gehört zum Besten in Deutschland und steht nur den Werken der Großen von Bamberg, Straßburg und Naumburg um einiges nach. Sie ist freilich nicht von unmittelbarer Lebendigkeit des mimischen Ausdrucks, hat etwas von klassizistischer Reserve und akademischer Kühle; aber den eigentümlichen Adel seiner Empfindung verrät doch die Handschrift in allen Einzelheiten. Der Freiberger wirkt, vor allem in den meisten Gewändestatuen, kleinbürgerlich, die etwas rundlich-puppenhaften Typen scheinen seine Liebe zu haben, während die Geistigkeit des Wechselburgers differenziertester Reflexempfindungen fähig scheint. Man achte auf die aristokratische Noblesse, die bei seinen Köpfen um die Lippen und Brauen spielt! Will man diesem Meister ein anderes Werk zuschreiben, so kommt m. E. viel eher das durch Überarbeitung entstellte Braunschweiger Grabmal (Tafel 90) in Frage, für das Goldschmidt mit Recht seine alte Datierung um 1227 aufgegeben hat. Dieses Werk setzt den Quedlinburger Äbtissinnengrabstein (Tafel 91) voraus, der selber noch eng an den Stil der Halberstädter Triumphkreuzgruppe sich anschließt. Goldschmidt möchte die Quedlinburger Platte auch heute noch später als die nunmehr von ihm etwa kurz nach 1240 datierte Braunschweiger ansetzen, obgleich Aug. Fink in seiner Dissertation über die sächsische Grabplastik (S. 43f.) die Äbtissin recht überzeugend mit der 1231 gestorbenen Kunigunde identifiziert hat. Dies Datum wird ungefähr auch das der Entstehung sein. Die Braunschweiger Platte ist im Plastischen entwickelter, so daß die neue Datierung sich auch von hier aus bestätigt. Daß die Freiberg-Wechselburger Skulpturen um 1230 und 1240 entstanden sind, wird man als festes Ergebnis jetzt buchen dürfen.

Eine interessante Künstlerpersönlichkeit ist Goldschmidt, wie ich glaube, als solche entgangen: der Meister der steinernen Wechselburger Lettner- und Kanzelreliefs. Auch hier soll der Entwurf des Pforte-Meisters noch im Spiele sein. Dann aber wäre der Ausführende doch wohl ein sehr Eigener gewesen. Nun, ich glaube, man wird auch Erfindungen wie die des Aaron und des Abraham der Kanzel (T. 70 u. 71), in ihrer inneren Schwere und Wucht, und vor allem den herrlichen Lettner-Jesaias (T. 58) diesem Eigenen zuweisen dürfen. Daß dieser Meister andere Figuren nach Freiberg kopiert hat, braucht seinen Rang nicht zu schmälern. (Die Aufnahmen, die leider infolge zu einstiliger Beleuchtung die Figuren verflachen, werden ihrem Werte nur zu wenig gerecht.) Ich glaube, man kann stilkritisch auch die Entwicklung des Meisters aufzeigen: von den noch starren und in sich wenig beweglichen Statuen des Abraham und des Melchisedek (T. 59) über die Kanzelreliefs zu der prachtvollen Gelöstheit des Jesaias. Und in diese Entwicklung gehört nichts in Freiberg hinein. Da nun allein die späten Lettnerfiguren die Goldene Pforte sicher voraussetzen, das Andere dagegen im ganzen noch nicht, so steht nichts im Wege, für die früher entstandenen Wechselburger Skulpturen Gleichzeitigkeit mit Freiberg zu vermuten. Bei dem frühen Melchisedek und wohl auch beim Abraham sind m. E. nur die Freiberger Lettner- und Kanzelreliefs vorangegangen. Faltenmotive des Melchisedek und die Schrittstellung des Abraham stammen von dort her. Das Verhältnis ist ein ähnliches wie an der Pforte, nur daß der Wechselburger Steinplastiker die gotischen Vorbilder von Anfang an um einen Grad organisch-sinnvoller versteht als der Meister der Pforte. (Man vergleiche seine Kanzelmaria mit der Ekklesia in Freiberg!) Die Einheit des Werkstattstils verbindet natürlich Freiberg und Wechselburg trotz dieser — mir persönlich zwingend scheinenden — Meistertrennung aufs engste.

Wenn hier versucht wurde, die Dinge anders zu sehen wie Goldschmidt, so liegt, glaube ich, dieser Versuch durchaus in der Richtung der Absichten seiner Publikation, wie er sie selbst in einigen Sätzen des Vorwortes formuliert hat. Und vor allem, es handelt sich hier meist um Dinge, die mit wissenschaftlichen Mitteln im wesentlichen unergreifbar sein dürften. Die Frage nach dem Meister ist noch immer die schwerste und letzte. Es ist schon unendlich viel gewonnen, wenn die übrigen Probleme gelöst sind. Und hier hat die Goldschmidtsche Leistung für die Erkenntnis der Denkmäler ihre unvergängliche Bedeutung. Nur ein Werk dieser Art vermag auch für das Übrige eine fruchtbare Diskussion wirklich zu eröffnen.

Fast gleichzeitig mit Goldschmidts Veröffentlichung der Freiberg-Wechselburger Skulpturen gibt Karlinger für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft eine Anthologie figürlicher und ornamentaler Bauplastik des bayrisch-salzburgischen Gebietes aus romanischer Zeit heraus. Eine Anthologie! Vollständigkeit ist durchaus nicht beabsichtigt; die Absicht einer Publikation aller Denkmäler, wie sie sich der Deutsche Verein zum Ziele gesetzt hatte, ist hier preisgegeben. Ganz klar ist das Prinzip der leider auch durch Verlegerwünsche eingeschränkten Bilder-Auswahl wohl nicht. Man vermißt manches immerhin Wichtigere, etwa den herrlichen Löwen im Hausgang des Hauses Sigm. Haffnergasse 16 in Salzburg, das Engeltympanon aus Steingaden in München, einen Teil der Wessobrunner Skulpturen, die freilich eine andere Publikation des gleichen Verlages, der Skulpturen-Katalog des bayrischen National-Museums gleichzeitig bringt. Auch von den Säulenkapitellen und Basen im Inneren von St. Jakob in Regensburg fehlt gerade das Beste. Eine umfassendere Grundlage für die künftige Forschung ist durch Karlingers Veröffentlichung immerhin geschaffen worden. Man wird ihr dankbar sein müssen. Die Tafeln sind herrlich gedruckt, erfreulicherweise klare Klischees, nicht wie bei Goldschmidt Lichtdrucke.

Karlingers Text besitzt nicht die klare, knappe, nüchterne — vielleicht zu nüchterne Sachlichkeit des Textes von Goldschmidt. Er ist manchmal weitschweifiger, aber nun auch sehr viel persönlicher, oft weniger Mitteilung von Tatbestand und Problemlage als ästhetische Würdigung. Diese Würdigung ist gerne durchsetzt von der Vorstellung, die der Verfasser von den drei großen Phasen romanischer Kunstentwicklung hat, einer Vorstellung, die freilich an keiner Stelle ganz greifbar entwickelt wird. Das liegt zum großen Teil an dem Material, einem als Plastik für die Stilanalyse meist sehr wenig ergibigen, qualitativ mitunter recht minderwertigen Material; — Goldschmidts Buch hatte gewiß den dankbareren Gegenstand. Es ist wirklich eine Nuß, gerade an diesen Denkmälern allgemeine Probleme der Skulpturentwicklung erörtern zu sollen. Dieses Sollen hat Karlinger selber sich auferlegt. Vielleicht wäre ein Verzicht, eine Beschränkung auf die zur Begründung der kunsthistorischen Behauptungen notwendige Analyse hier besser gewesen.

Und nun die Ergebnisse: Ich gestehe, in so wesentlichen Punkten anderer Meinung zu sein als der Autor, daß eine umfassende Auseinandersetzung und ein Eingehen auf die Gründe des Anderen im Rahmen dieser Besprechung unmöglich ist. Wir haben eine Reihe von chronologischen Anhaltspunkten, auf Grund deren die ältere Forschung zahlreiche Bauten samt ihrem plastischen Schmuck ins 12. Jahrhundert datierte. Karlinger glaubt, diese Nachrichten (die jede allein für das vorliegende Denkmal ja auch keine zwingende Geltung beanspruchen) als Anhaltspunkte preisgeben zu müssen. Zwischen den — übrigens sehr feinsinnig analysierten — Inkunabeln des elften Jahrhunderts und der spätromanischen Plastik des 13. wird bei ihm das 12. Jahrhundert — von den Skulpturen der Regensburger Schottenkirche abgesehen — so gut wie völlig entleert. Dieses bereits durch Anna Landsbergs Dissertation vorbereitete und dann auch durch Hamanns radikale Thesen (denen Karlinger übrigens entschieden entgegentritt) ermutigte Vorgehen ist reichlich gewagt und hält einer genaueren Prüfung wohl auch keineswegs stand. So sei an dieser Stelle der Versuch gemacht, auf Grund des von Karlinger ausgebreiteten Materials eine Reihe wichtiger Denkmäler in eine sehr viel andere chronologische Ordnung zu bringen, eine Ordnung, die sich auf überlieferte historische Daten zu stützen vermag und die daher vom Verfasser auch bei ablehnender Stellungnahme als Problem wenigstens hätte ernsthaft diskutiert werden müssen. Ich zweifle nicht, daß Karlinger das Problem überlegt hat; warum aber fehlt in dem Buche eine umfassende Darlegung von Gründen und Gegengründen? Die Reihe einiger m. E. noch im 12. Jahrhundert entstandenen, von Karlinger meist sehr viel später datierten Monumente in chronologischer Folge (z. T. quellenmäßigen Daten entsprechend) ist diese:

Salzburg, Städt. Museum, Tympanon (S. 104, 105). Nähere Begründung einer Datierung ins 2. Viertel des 12. Jhdts. — eher um 1130 als um 1150 — gebe ich in einem ausführlichen Aufsatz des „Cicerone".

Münchsmünster Portal (jetzt in Landshut, Abb. bei Karlinger S. 122—125). Das Kloster hatte eine kurze Blüte nach 1134. Aus dieser Epoche den erhaltenen Rest des Denkmals herauszunehmen, besteht m. E. nicht der mindeste Grund. Einige in der Tat erst aus dem 13. Jhdt. stammende Münchsmünsterer Fragmente des National-Museums, die in Ornament und Köpfen von vergleichsweise so schwellender Plastik sind, sind stilistisch von dem Portale in Landshut zu trennen (S. 125 unten — 127).

Biburg, gegründet 1132, 1140 (nicht 1133) geweiht (S. 129—131 links). Das Portal ebenso wie der Bertagrabstein (S. 121 links) in einer Zeit wesentlich nach der Mitte des 12. Jhdts. m. E. nicht mehr denkbar.

Mallersdorf. Das Portal ist von Karlinger mit Recht ins 13. Jhdt. — wahrscheinlich erst gegen 1265 — datiert worden. Hier sei aber die Frage aufgeworfen, ob Kämpfer und Kapitelle des linken Gewändes und damit die Hauptzüge der Gewändeprofilierung überhaupt nicht aus dem 1167 geweihten Bau übernommen sein dürften (S. 166, S. 131 rechts). Man beachte die durchaus verschiedene Behandlung des Flechtbandes auf der linken und auf der rechten Seite (S. 162)! Da ich das Portal im Original nicht kenne, wage ich nicht mehr als die Frage.

Straubing, St. Peter und Altenstadt, (S. 152—156), m. E. 3. Viertel 12. Jhdt. Datierbar durch

Windberg, geweiht 1167. Man vergleiche die Plastik des Westportals (S. 158, 160) mit der der im gleichen Jahr erbauten Kirche von Erwitte in Westfalen (Beenken: Roman. Skulptur in Deutschland 51, 52)! Das Nordportal in W. (S. 159) enthält ein Tympanon, dessen Plastik im engsten Zusammenhange steht mit

Regensburg, St. Jakob, Skulpturen des Westbaues (S. 36, 37), die nach Karlinger das Späteste, m. E. das Früheste von figürlicher Plastik an der Schottenkirche darstellen. Also um 1170. Älter noch sind die in die inneren Stufen des normannischen Südportals eingestellten Säulen (S. 32).

Steingaden, Skulpturen des Kreuzganges (S. 174). Unbedingt in zeitlicher Nähe der Weihe im Jahre 1177, dagegen zu trennen von den gegen Mitte des 13. Jhdts. entstandenen Skulpturen S. 175 (vgl. Kurzbolddenkmal in Limburg a. d. Lahn!) und dem Engeltympanon des Nationalmuseums.

Regensburg, Astrolabium aus St. Emmeram (S. 54). Wohl noch 12. Jahrhundert.

Paring, Südportal (S. 163, 167). Um 1180 bis 1190.

Moosburg, Westportal (S. 41, 43—45). Der auf dem Tympanon als Stifter dargestellte Bischof Adalbert ist 1184 gestorben. Daß das Portal kurz vor diesem Zeitpunkt und nicht erst gegen das Weihejahr 1212 entstanden ist, macht ein Vergleich der Abbildungen S. 44 und S. 45 mit den vor 1205 entstandenen Skulpturen der Freisinger Domkrypta (S. 84, 86) wahrscheinlich. Die Motive der Pfeilerkapitelle S. 44 und S. 84 links sind so ähnlich, daß ein stilistischer Vergleich bis in alle Einzelheiten durchgeführt werden kann. Welches Stück flächig befangener, und welches — im Figürlichen wie im Ornamentalen — plastisch gelöster ist, ist wohl evident. Daher um 1180—1190 zu datieren auch

Reichenhall, St. Zeno, Skulpturen der Kreuzgangpfeiler (S. 46, 47). Man vergleiche das Barbarossa-Relief auch mit den Gewändefiguren der Baseler Galluspforte (nach 1185), die vielleicht nicht nur als Parallelen im Sinne des Zeitstils zu gelten haben! Die Moosburg-St. Zeno-Werkstatt arbeitet in Reichenhall an der Peterskirche noch bis gegen 1208 (S. 42).

Regensburg, St. Jakob, Kreuzgangsäulchen und die sichtlich mit den Portalsäulen nicht gleichzeitige, in ihrem plastischen Charakter ja sehr viel ausgeprägtere Zackenarchivolte des Südportals (S. 32), dessen Kämpferprofile mit den Formen an der Hauptapsis zusammengehen. Dieser Bauabschnitt des Schottenklosters bringt u. a. die auch in Moosburg gleichzeitig aufzeigbaren normannischen Elemente. Fremden (nordwesteuropäischen?) Ursprunges sind denn auch die Säulenkapitelle und Säulenbasen von Schiff und Empore. Die höchst altertümliche Anlage schließt wohl im ganzen an den durch Gregor abgerissenen Bau des 1. Viertels vom 12. Jhdt. an. Anders ist die — vor allem dem Mittelschiff von S. Abbondio in Como so ähnliche — Raumform in jener vorgeschrittenen Zeit des endenden Zwölften kaum zu erklären. Tatsächlich ist für die erste Jahrhunderthälfte eine Arbeit von Bauleuten aus Como an Regensburgischen Kirchen durch die Quellen bezeugt. Wenn nun die vor 1184 geschriebene Vita Mariani den Kreuzgang und seine (oder des Schiffes?) skulpierte Kapitelle und Basen erwähnt sowie auch die Eindeckung der Kirche mit Blei, so werden Schiff und Kreuzgang damals im wesentlichen fertig gestanden haben. Nur die Wölbung des

Vorchors — nicht der Empore — ist später. Wenn nun aber die gleiche Quelle vom Nordportal, dem doch repräsentativsten Teil der Anlage, nichts sagt, so läßt das m. E. mit Sicherheit darauf schließen, daß ihr Autor um 1185 noch nicht einmal den Beginn desselben vor Augen hatte. Kaum der Plan wird bestanden haben. In der Tat ist das Nordportal mit den inneren Seitenschiffwänden nicht im Verband und mit den Wandverkleidungen des Äußeren nur zum Teil. Es ist demnach später, und auf keinen Fall ist seine Vollendung vor 1200 zu denken. Wo hätte der lachende Kopf (S. 21 links) im 12. Jahrhundert Parallelen? Der Meister könnte so früh höchstens Köpfe des Meisters Mateo in Santiago de Compostela gesehen haben. Sonst wüßte ich erst nach 1200 Vergleichbares. Das „Schottenportal" ist nicht, wie Karlingers Datierungen uns glauben machen möchten, ein Anfang, sondern die Krönung der Entwicklung des bayrischen Säulenportals. Ohne tiefgreifende Anregungen von weither und vor allem ohne Beeinflussung durch den Ornamentstil der Säulen des Inneren ist es natürlich nicht zu denken. Die — vor allem in den Proportionen — nächst vergleichbare Skulpturenfassade ist die m. E. noch in der 1. Hälfte des 12. Jhdts. entstandene von Ripoll in Spanien. Der leitende Architekt und die ausführenden Kräfte nähren sich aber auch von gewissen, bereits in den älteren bayrischen Portalen des 12. Jhdts. entwickelten Motiven, die m. E. nicht als Auswirkungen, sondern als Quellen und Voraussetzungen des Schottenportals aufzufassen sind.

Ist nun die hier vorgeschlagene, durch Daten gut begründete Denkmälerfolge mit den allgemein-kunstgeschichtlichen Tatsachen verträglich und ergibt sie eine sinnvolle Entwicklung? Hier sei nur die zweite Frage erörtert, und zwar allein in bezug auf die Entwicklung des Portals, seiner Gewände-, Archivolten- und Kämpferprofile! Die Frage nach den stilistischen Quellen, nach der außerbayrischen Genesis der Motive bleibt hier absichtlich ausgeschaltet.

I. Einfache Abtreppung mit eingestellten Rundstäben. Kämpferzone nur ein schmaler Streifen — mit Köpfen —, der die Einheit von Vertikale und Bogen nicht eigentlich durchgliedert (Münchsmünster). Das wenig ältere Westportal von Prüfening war noch säulenlos.

II. Ausfasung der äußeren Ecke, stärkere Plastisierung der Kämpferzone, oder genauer, der Kapitelle (Biburg).

III. Verstärkung der horizontalen, gegen die Vertikale wirkenden Gliederungen, Verbreiterung des Kämpfers und Vereinigung mit dem Türsturz (vgl. Pavia!). a) Wie bei I noch keine Ausfasung der Ecken (Straubing, Westportal). b) Vermehrung der Konkavprofile, Hinzutreten eines einzelnen im Verhältnis zu dem jetzt als Säule wirkenden Rundstab sehr schmalen Konvexprofils. Konvexprofile ähnlicher Art begleiteten bei I das Portal in der Wandebene, während sie hier in die Schräge der Ausfasung einbezogen sind (Straubing, Südportal; Windberg, Nordportal. c) Gegenüber IIIb keine zeitlich fortgeschrittene Stufe: Kombination dieser Möglichkeiten mit einem vor die Wandfläche tretenden Begleitsäulenpaar (Windberg, Westportal; Altenstadt). d) Bei teilweiser Wulstung des Kämpfers, Auskehlung einer eigenen Kapitelldeckplatte und Erhöhung des Türsturzes über die Kämpferzone. Paarung der die Ausfasung begleitenden Konvexprofile. Zusammenkoppelung des Gesamtprofils der Ecke durch einen Tierkopf oben, durch „schiffskiel"-artige Zusammenziehung in eine Spitze unten (Paring).

IIIA. (gleichzeitig mit den ersten Phasen von III, aber andere Richtung). Verschiedene Höhe von Kapitellen und Basisprofilen der inneren und äußeren Säulen, bedingt durch Verwendung älterer Reste, und im Vergleich mit I—IIIc differenziertere, aber noch wenig plastische Profilierung des Kämpfers (Regensburg, Südportal von St. Jakob).

IIIB. Konvexprofile nicht neben Ausfasungen, sondern statt der Ausfasungen in die Stufungskanten hineingestellt, wie bei IIId oben in Köpfe mündend. Kämpferprofil ähnlich IIIA unter Hinzutreten einer Kehle (Moosburg).

Gleichzeitig mit IIIA und den ersten Phasen von III sind auch die Portale von Niedermünster und Alter Kapelle in Regensburg.

IV. Großartige Synthese der Möglichkeiten IIIe, IIId, IIIA, IIIB (Regensburg, Schottenportal). Zurückdrängung der linienhaft-zarten Profile zugunsten plastisch-schwellender; Tendenz zu differenziertester Rhythmisierung einer für Schrägsicht geschaffenen plastischen Gesamtprofilierung, vor allem in der Archivolte. Die wie bei IIIc begleitenden Säulen sind nur in der Tiefen- nicht in der Breitenrichtung das Äußerste der Portalentfaltung. Statt der Köpfe bei IIId. Halbfiguren auch unten. Die „schiffskiel"artige Zusammenziehung trotzdem einmal am rechten Gewände übernommen. IIIA entspricht sowohl die ungleiche Höhe der Motive in Kapitellhöhe wie das hier nun freilich ähnlich IIId plastisch ausladendere, ferner in den Band-

windungen schwellender und dichter gemachte Kämpferprofil des linken Gewändes. Die Ornamentierung der Säulen braucht nicht von III B zu kommen. Sie ist auch in jenem lombardischen Kunstkreise üblich, von dem auch IIIa—d sich nähren. — Auf der gleichen Stufe wie das Schottenportal steht das einfachere Westportal von Isen (S. 93), das Karlinger wohl mit Recht bereits in das zweite Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts datiert.

V. Die in IV erklommene Höhe wird von der einheimisch-romanischen Architektur nicht wieder erreicht. Rückkehr zu primitiveren Möglichkeiten unter Wahrung der neu gewonnenen Energien des Plastischen (bereits im Refektorium-Portal des Schottenklosters, S. 30 oben). Entwicklungsgeschichtlich wichtig neben den schon „gotischen" Profilverschärfungen und Profilverschmelzungen ist nur ein Motiv: Die Pfeilerausfasung mit den begleitenden, „schiffskiel"artig zusammengezogenen Konvexprofilen zieht ihre Spitzen von Kämpfer und Basis zurück (Mallersdorf, ferner Portal zur Galluskapelle in Regensburg, das K. nicht abbildet). Der Pfeiler in neuer Weise als geschlossene, aber von innen ausgehöhlte Masse, nicht als Bündel von Profilen empfunden. In der Skulptur entspricht dem die Stilstufe Naumburg.

Die Entwicklung von I—IV geht auf eine fortschreitende Bereicherung und Differenzierung der plastischen Profile. V dagegen stellt sich als Verarmung dar. Warum gehören die unter I—III genannten Denkmäler nun nicht in jene Stufe der Verarmung? Deswegen, weil sie sich großenteils in eine fortschreitende Reihe ordnen lassen, die der der überlieferten Daten entspricht, weil die Stufe IV, oder sagen wir besser der geniale Meister des Schottenportals, sich von ihren Ergebnissen nährt, während die von mir mit Karlinger ins XIII. Jahrhundert datierten Portale, wenn wir sie uns einmal früher entstanden denken, dem Schottenmeister nichts hätten bieten können.

Ein einziges Denkmal fällt — wenn wir von den Portalen des Salzburger Umkreises, die auf völlig anderem Boden stehen, absehen — aus der hier aufgestellten Reihe mit seinem späten Datum völlig heraus, das Westportal des Freisinger Doms (S. 78). Es hat Profile der Stilstufe IIIb, ist aber auf Grund seines plastischen Schmuckes, wie Karlinger mit Recht gegenüber Hamann nachgewiesen hat, zweifellos in die Zeit kurz vor der Weihe von 1205 zu setzen. Mir scheint, daß hier Werkstücke eines bald nach dem Brande von 1159 errichteten oder begonnenen Portals Verwendung gefunden haben, oder daß aus anderen äußeren Gründen ein Anschluß an Altes gesucht wurde. Eine genauere Untersuchung wäre erwünscht.

Der Schöpfer des Schottenportals muß, so einzigartig sein Genius ist, aus seinen Voraussetzungen verstanden werden, die m. E., wie auch Berthold Riehl bereits annahm, einmal in der bayrischen Entwicklung liegen — das ist der Boden, in dem er wurzelt — und die zweitens in äußeren Anregungen, vor allem denen der an St. Jakob selbst arbeitenden fremden Werkstätten, bestehen. Groß war er als Architekt. Seine und seiner Mitarbeiter Plastik dagegen hat nichts als provinzielle Bedeutung. Die figürliche Steinplastik in Bayern überhaupt stand damals qualitativ — von einigen für sich stehenden, also kaum einheimischen Ausnahmen abgesehen — auf einem Niveau, das fast überall sonst in Westeuropa erheblich überragt wurde.

Diese Plastik zu behandeln, hat Karlinger sich zur Aufgabe gesetzt. Wirklich eine undankbare Aufgabe! Mußte diese Plastik überhaupt als Plastik publiziert werden? Wäre es nicht besser gewesen, die architektonischen Denkmäler und mit ihnen dann den plastischen Schmuck zu veröffentlichen? Eine Ordnung dieses Materials nach stilgeschichtlichen Problemen war schließlich doch wohl nur von der Architektur aus möglich. Mir scheint, die künstliche Isolierung gerade dieser Plastik von ihrem architekturgeschichtlichen Hintergrund ist der Karlingerschen Arbeit zum Verhängnis geworden. Das soll nicht heißen, daß sich Karlinger nicht monographisch mit den Bauten beschäftigt hätte. Er hat es ausführlich und ergiebig getan. Wir verdanken ihm vor allem die Zurückweisung von Hamanns baugeschichtlichen Thesen zu St. Jakob. Aber hier hätte weitergegangen werden müssen; ein Vorstoß über die Geschichte des einzelnen Baues hinaus zur Geschichte der bayrischen romanischen Architektur wäre nötig gewesen. Darin waren Hamanns Gesichtspunkte trotz aller falschen Schlußfolgerungen zweifellos die umfassenderen.

So muß sich mit dem Danke für diese prächtige Gabe des Deutschen Vereins und seines Mitarbeiters ein Bedauern verbinden. Ein Bedauern darüber, daß es einer gewiß nicht von kleinen Gesichtspunkten getragenen und zugleich im einzelnen auch wieder so sorgfältigen Arbeit von vielen Jahren versagt geblieben ist, zu Ergebnissen zu gelangen, die wenigstens im großen aller Kritik gegenüber standhalten können.

Eine unbeachtete Wurzel römischer und christlicher Baukunst

Im österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien hielt Univ.-Prof. Dr. Heinrich Glück einen Vortrag über das genannte Thema, das nicht nur für die Entstehung der römischen und altchristlichen, sondern auch für die der mittelalterlichen Baukunst, soweit das Problem der Entstehung der Gotik in Betracht kommt, ganz neue Richtlinien gibt. Der Vortragende führte aus:

Für den heutigen Romfahrer sind es weniger die Reste der an die griechische Überlieferung anschließenden Säulentempel, die den Eindruck des alten Rom bestimmen, als vielmehr die riesigen Massenbauten, wie wir sie im Pantheon, in der Maxentiusbasilika, der Engelsburg und den großen Thermenanlagen vorfinden. Bei diesen Bauten spielten die griechischen Elemente ehemals nur die Rolle der Verkleidung. Diese auf der Mauermasse und dem Kurvengrundriß basierenden Bauformen haben ihre Grundlage in den schon in prähistorischer Zeit über den ganzen westlichen Mittelmeerkreis verbreiteten Massenbauten, wie den Nuraghen, Talayoten, Trullis und Apsidenhäusern, die dortselbst schon eine Monumentalisierung volkstümlicher afrikanischer Formen bedeuten. Von ihnen läßt sich unter Vermittlung Karthagos, als der politischen und kulturellen Vorläuferin Roms, eine direkte Entwicklungslinie bis zu den Bauten der römischen Kaiserzeit ziehen. — Ein zweitesmal macht sich diese volkstümlich in Nordafrika verbreitete Bauart direkt im christlichen Rundbau mit Stützeneinstellung geltend, der in Rom seine Hauptvertreter in Sa. Constanza und in San Stefano rotondo, dem „Rätsel des Mons Caelius“ hat. Gerade an dem letzteren Bau gelang es dem Vortragenden eine historisch belegte Linie über Jerusalem und Gaza, einer der letzten und bedeutendsten Zentralen des Heidentums, bis nach Abessynien zu finden, wo die dort heimische Rundbauform mit Stützeneinstellung auch im christlichen Kirchenbau typisch wurde und bis in den Westen des nördlichen Afrikas Verbreitung fand. — Im dritten Teil des Vortrages beschäftigte sich Glück mit der südeuropäischen Baukunst des christlichen Mittelalters und versuchte, zu dem Problem der Entstehung des Kreuzrippengewölbes von hier aus Stellung zu nehmen. Der Vortragende zeigte zuerst, wie jene alte westmittelländische Bauart in den Gebieten Süditaliens bis heute volkstümlich lebendig geblieben ist. In der Zeit seit dem Jahre 1000, in der die südeuropäischen Länder Italien und Spanien national neu auflebten, wurde sie unter fortwährendem Zustrom vom Süden (Islam) nochmals künstlerisch fruchtbar und setzte sich auch in Monumentalbauten, wie in den Kuppel- und Halbtonnenwölbungen an den apulischen Domen, durch. Zu dieser Zeit wird in Süditalien, und noch früher in Spanien das in den afrikanischen volkstümlichen Bauten verbreitete Motiv des mauerartig überhöhten Gurtbogens als Träger von gekrümmten Decken wieder zu monumentaler Form im Steinbau gesteigert. Marseille und Moissac scheinen in Südfrankreich Einfallspforten zu bedeuten. Möglicherweise spielten aber auch die vom Norden gekommenen und im Süden mit jenen Wurzeln bekannt gewordenen Normannen eine Vermittlerrolle, die im Zusammenhang mit dem nordischen Stabhochbau, Traveenbau und der Verstrebung (s. die These Strzygowskis, Cicerone, Heft 24) zu jenem sechsteiligen Rippengewölbe führten, das Paul Frankl in Caen als Zufall gelten lassen mußte, hier aber auf breiter Basis entwickelt wird. — Dieser ganze Fragenkomplex soll in einer vorbereiteten größeren Abhandlung vom Kunsthistorischen Institut in Florenz veröffentlicht werden.

Zur Baugeschichte des Barock

Die kürzlich erschienene, dem Stammvater der romantischen Malerfamilie Schmitt in Heidelberg gewidmete Veröffentlichung[1] Lohmeyers mit der zum ersten Male publizierten geistvollen Lebensgeschichte, einer wichtigen Quelle für die Geschichte und Kultur der Aufklärungszeit, enthält auch eine Fülle von neuen kunstgeschichtlichen Zuschreibungen und Hinweisen. — Die Vorfahren dieser vier Maler Schmitt waren kunstreiche Bauhandwerker der Barockzeit, die sich um Bau und Ausschmückung der noch viel zu wenig beachteten machtvollen Kirchenschöpfung von Walldürn im Odenwald verdient gemacht haben. — Es wird nachgewiesen, daß ihr Meister nicht, wie bisher angenommen, Leonhard Dientzenhofer war, sondern daß auf Anordnung des Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönhorn sein bisher unbekannter Hofbaumeister Veit Schneider 1697 die Pläne macht und daß dann auch bei diesem Bau die damals beliebte kollektivistische Bautätigkeit einsetzte und vor allem der örtliche Bauleiter Lorenz Gassner aus Amorbach und der beaufsichtigende Mainzer Hofwerkmeister Johannes Weydt ihren Einfluß ausüben und für die glänzende Innendekoration in erster Linie der nicht nur als Stukateur zu werdende bedeutende Georg Hennicke, der bis 1731 eine Art Oberaufsicht über das Werk führt, nur in Frage kommt.

Auch die Zuweisung der schönen Amorbacher Pfarrkirche an den Miltenberger Baumeister Johann Martin Schmidt, (vgl. Feulner: Ein ländlicher Baumeister der Rokokozeit in Franken. Monatshefte f. Kunstwissenschaft VIII, 329ff. 1915) ist nicht haltbar.

Wir erfahren wohl sonst manches Neue über diesen aus Stetten bei Ellwangen und damit aus der blühenden Ellwanger Bauschule stammenden tüchtigen Barockarchitekten, doch als Meister der Amorbacher Kirche kommt allein der kurmainzische Fähnrich und Ingenieur Alexander Jakob Schmidt in Frage (vgl. auch Krebs: Amorbach 1923, S. 103), während bei den vorbereitenden ersten Rissen (Grundplan und Lage der Kirche) der Mainzer Oberbaudirektor von Ritter zu Grünsteyn beteiligt war. Bei dem ausgeführten Bau zeigt sich indessen klar der Einfluß des bedeutendsten und wärmsten Mainzer Architekten der jüngeren Generation, der von Joh. Valentin Thoman.

Die wichtigste Zuweisung aber, die das Buch enthält, ergibt sich aus dem Nachweis, daß das zweite Böttingerhaus, die berühmte Konkordia in Bamberg, weit mehr den Stil der Prager Dientzenhofer zeigt als den der einheimischen, so daß hier an einen unmittelbaren Einfluß derselben sogar beim Bau auf Johannes Dientzenhofer gedacht werden muß, dessen sonst kühlerer Stil sich bei diesem herrlichen Werk mit dem ihren zu sonst unerreichter Eleganz und Würde vereint. Auf die schon früher erstmalig (vgl. Lohmeyer: Briefe B. Neumanns. Saarbrücken 1921, Gebrüder Hofer) hingewiesene Beteiligung Maximilians von Welsch bei dem ersten wildbewegten Böttingerhaus in der Judengasse (Prellhaus) wird erneut aufmerksam gemacht, die sich ohne weiteres ergeben mußte, nachdem Lohmeyer seine Bamberger Herkunft gefunden und ihn als Meister des Erfurter Statthalterpalais festgelegt hatte. Da er auch das malerische Rathaus auf der Brücke in Bamberg dem Welsch- und Neumann-Schüler Küchel, einem geborenen Bamberger, zuweisen konnte, so kommt nun allmählich auch Klarheit in die Entstehungsgeschichte dieser drei Perlen rheinisch-fränkischer Baukunst. *B.*

[1] Karl Lohmeyer, Lebensgeschichte von Simon Joseph Schmitt, Dr. d. Phil. 1766—1808. Neue Heidelberger Jahrbücher N. F. 1924. Verlag von G. Koester in Heidelberg.

RUNDSCHAU

Sammlungen

NOCHMALS „ASIATISCHE KUNST IN DEN BERLINER MUSEEN"

Zu diesem in Heft 3 an der gleichen Stelle veröffentlichten Thema bittet der Direktor der Islamischen Abteilung des K. F. M., Professor Sarre, um Veröffentlichung seines unter dem 27. Februar 1925 an den Herausgeber des „Cicerone" gerichteten Schreibens, das folgenden Wortlaut hat:

„Als beamteter Leiter der Islamischen Abteilung habe ich mich bisher nicht für befugt gehalten und es deshalb vermieden, mich auch meinerseits zu den über die Um- und Neubauten der Museen in der Presse erörterten Fragen zu äußern. Ihr im ‚Cicerone' (Heft 3, S. 144ff.) erschienener Aufsatz über ‚Die asiatische Kunst in den Berliner Museen' zwingt mich jedoch, die bisher befolgte Zurückhaltung aufzugeben und Sie zu bitten, durch die Veröffentlichung dieser Zeilen im nächsten Heft des ‚Cicerone' meine Stellung zu dem Dahlemer Museumsplan klarstellen und dadurch Ihre diesbezüglichen Angaben berichtigen zu wollen.

Die großzügigen Bodeschen Museumspläne einschließlich eines Museums für asiatische Kunst habe ich s. Z. mit Freude begrüßt, da in letzterem eine räumlich ausreichende und würdige Aufstellung der Islamischen Abteilung und ihres Hauptstükkes, der Fassade von Mschatta, vorgesehen war. Ebenso wie die anderen beteiligten Abteilungsleiter habe ich an den Vorarbeiten für die weitere Ausgestaltung dieses Museums zusammen mit Exzellenz v. Bode, dem damaligen Generaldirektor (und bis heute unermüdlichen Förderer der mir unterstellten Abteilung), bis zu dem Zeitpunkte teilgenommen, wo mir eine Aufstellung derselben in dem infolge des Krieges nach und nach veränderten und verkümmerten Dahlemer Bau nicht mehr möglich erschien. Ich bin seitdem stets für den Gedanken eingetreten, die Abteilung an ihrem jetzigen provisorischen Platze im Kaiser-Friedrich-Museum so lange zu belassen, bis entweder das geplante Dahlemer Museum in seiner ursprünglich vorgesehenen Gestalt, ohne Verkürzungen im Raum und ohne Ersparnisse in der inneren Einrichtung, doch noch einmal ausgeführt oder aber anderswo ein geeigneter Platz bereitgestellt würde.

Meines Erachtens darf eine Neuunterbringung der Islamischen Abteilung nicht wiederum ein Provisorium schaffen. Bei der Schwierigkeit, innerhalb der vorhandenen oder im Bau begriffenen Museumsbauten einen geeigneten Platz zu finden, muß meiner Ansicht nach in erster Linie die Raumfrage berücksichtigt werden, d. h. eine Möglichkeit gesucht werden, den Kunstwerken der islamischen Epoche, besonders der umfangreichen Fassade von Mschatta, eine ausreichende und würdige endgültige Unterkunft zu geben. Gegenüber diesen Forderungen, deren Verwirklichung mit den allergrößten Schwierigkeiten verknüpft ist, scheinen mir andere Erwägungen, wie die über die Stellung der islamischen Kunst innerhalb des vorderasiatischen Kultur- und Kunstgebietes und die hierdurch veranlaßte Rücksicht auf die in der Nachbarschaft des Islams untergebrachten anderen Museumsabteilungen von mehr untergeordneter Bedeutung zu sein; auch dürfte der museale Begriff ‚Asien', worin ich Ihnen vollkommen beipflichte, vielfach noch problematisch sein. Auf derartige rein wissenschaftliche Fragen, so wichtig sie auch an und für sich sind, und auf anderes, was ich zu Ihrem Artikel zu bemerken hätte, näher einzugehen, muß ich in Rücksicht auf die für diese Erwiderung erforderliche Kürze und auf die mir gebotene Zurückhaltung Abstand nehmen."

Herrn Professor Sarre hat der Herausgeber dieser Zeitschrift darauf unter dem 2. März 1925 wie folgt erwidert:

„Ich bekenne mich gern zum Empfang Ihrer freundlichen Zeilen vom 27. v. M., mit denen ich Ihre Absicht begrüße, meine Ausführungen in Heft 3 des ‚Cicerone' über ‚Asiatische Kunst in den Berliner Museen' nach einer gewissen Seite hin richtigzustellen. Da es seit 20 Jahren mein Bemühen ist, die Dinge, die für die moderne Kultur wichtig sind, so eindeutig als nur möglich zu erfassen und hinter dem Streit der Tagesmeinung die letzte Wahrheit zu suchen, dürfen Sie überzeugt sein, daß ich grundsätzlich jede Belehrung dankbarst begrüße, die mir von kompetenter Seite in einer so schwerwiegenden Frage zuteil wird, wie sie kürzlich Herr v. Bode erneut zur Diskussion gestellt hat.

Aber vielleicht gestatten Sie mir an dieser Stelle den Einwand, daß Ihre Ausführungen für mein Gefühl diesmal das Wesentliche des Streitpunktes gar nicht treffen, denn Ihr früherer Generaldirektor hatte sich in seinen Angriffen gegen den Staatssekretär B. durchaus hinter die Formel verschanzt, daß der Islam einen Teil des Gesamtgebietes asiatischer Kunst darstelle und daß deshalb Ihre Abteilung mit in den Rahmen des Dahlemer Museums hineingehöre.

In Wirklichkeit bestätigen aber gerade Ihre Ausführungen, daß Ihr Entschluß, mit nach Dahlem zu übersiedeln, lediglich Ausfluß der derzeitigen Raumnot im K.-F.-M. gewesen ist, und insofern habe ich übrigens für meine Person nicht einen Moment daran gezweifelt, daß Sie selbstverständlich mit Freuden nach Dahlem übersiedelt wären, wenn es die Umstände gestattet hätten, dieses Projekt im großen durchzuführen. Denn dort wäre Ihnen wahrscheinlich eine andere Möglichkeit geboten, sich räumlich mit Ihren Schätzen zu entfalten, als sie zur Zeit im Kaiser-Friedrich-Museum besteht.

Wenn ich nun schon Ihren in der Wissenschaft autoritativ feststehenden Namen im Zusammenhang mit meinen Ausführungen nannte, so geschah das keineswegs, um damit die Welt glauben zu machen, daß Sie sich der Überführung Ihrer Sammlungen nach Dahlem widersetzt hätten. Im Gegenteil, jeder unbefangene und unvoreingenommene Leser wird sofort davon überzeugt sein (zumal wenn er Herrn v. Bodes Artikel gelesen hat), daß es sich um diese Frage bei meinen Ausführungen überhaupt nicht handelt, sondern vielmehr um das von Bode in so überlegener Selbstverständlichkeit ins Feld geführte Dogma von der unbedingten Zugehörigkeit des Islam zum Gesamtbegriff asiatischer Kultur. Und da Sie, wie ich erfreulicherweise durch mehrmalige Aussprachen mit Ihnen über die Zusammenhänge genau weiß, dieses Dogma mit Recht nicht teilen, glaubte ich, Herrn v. Bode ruhig den Rat geben zu dürfen, sich doch lieber erst einmal über die wirklichen wissenschaftlichen Grundlagen zu informieren, bevor er mit der Keule so sehr daneben trifft.

Das sage ich Ihnen, hochverehrter Herr Professor, damit Sie sogleich verstehen, wie sehr es mir um die letzte Verdeutlichung der Zusammenhänge zu tun ist. Ich bringe selbstverständlich aus Ihren Ausführungen alles, was irgendwie dazu beiträgt, das Wesentliche der von Herrn v. Bode veranlaßten Diskussion zu klären, aber Sie werden es mir nicht verübeln, wenn ich in diesem Zusammenhang auch meinerseits nochmals auf die Punkte zu sprechen komme, um die es sich nach dem Artikel in der ‚D. A. Z.' allein handelt.

Was die museale Frage betr. Dahlem anlangt, so werden Sie verstehen, daß ich persönlich immer gegen eine Zertrümmerung der gerade in Berlin so unendlich wichtigen Zentralisation auf diesem Gebiet gewesen bin, wie sie nun einmal durch die historische Entwicklung gegeben ist, ganz besonders, nachdem ich davon überzeugt bin, daß der kostspielige Bau des sogen. Deutschen Museums zunächst auch für die Entlastung der übrigen Abteilungen durchaus ausreichen wird. Ebenso bin ich heute mehr denn je davon überzeugt, daß es im Rahmen der zur Zeit aktuell gewordenen Frage der gesamten Neuordnung möglich sein wird, auch für Ihre Abteilung die nötigen Räumlichkeiten bereitzustellen, in denen sich selbst Ihr Hauptstück, die Mschatta-Fassade, prächtig entfalten wird, und daß trotzdem der Islam im ganzen seiner natürlich-genetischen Basis nicht entfremdet zu werden braucht."

Zu dem gleichen Thema hat nach Anfrage des Herausgebers dieser Zeitschrift Herr Professor Dr. A. v. Le Coq, Direktor am Museum für Völkerkunde, der vielleicht als Entdecker von Gandhara und Turfan am tiefsten mit den asiatischen Kunstproblemen vertraut ist, unterm 5. März d. J. u. a. folgendes geschrieben:

„Der Plan, die Museen in toto, d. i. die ethnographischen, nach Dahlem zu verlegen, ging, soviel ich weiß, gar nicht von Bode, sondern von Althoff aus, der in Dahlem ein Quartier latin gründen wollte, in der Voraussetzung, daß die Entwicklung der Stadt Berlin sich in dem eingeschlagenen Tempo weitervollziehen würde.

Als dann der Frieden und die Revolution kamen und alle Mittel gekürzt werden mußten, wurde ich ein Gegner des Planes und habe mir Bodes Feindschaft durch meinen hartnäckigen Widerstand zugezogen. Jetzt ist alles so eingebaut, daß eine Entfernung der Bilder nicht mehr möglich ist.

Ich bitte Sie, für Ihren Brief und den Artikel im ‚Cicerone', der unseren Bestrebungen sehr nützlich sein wird, meinen warmen Dank annehmen zu wollen."

Abschließend ist an dieser Stelle nochmals darauf zu verweisen, daß nicht der Herausgeber des „Cicerone", sondern Herr v. Bode in seinem bekannten Angriffsartikel in der „D. A. Z." vom 25. Januar 1925 sich auf die These von der Zugehörigkeit der islamischen Kunst zu dem Gesamtgebiet Asiens eingestellt und von hier aus die wissenschaftliche Autorität des Staatssekretärs Dr. Becker angegriffen hat. Würde Herr v. Bode lediglich für die Vollendung seines Baues plädiert haben, hätte es genügt, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß heute weniger denn je eine Zertrümmerung der musealen Zentralisation in Berlin in Frage kommen kann, und daß die

Vollendung des Deutschen Museums allein einen unerhörten Aufwand von Mitteln erfordert, die an den Staat gewaltige Anforderungen stellen.

Überdies ist ja durch die Überführung des Kunstgewerbemuseums ins Schloß, durch die Abgabe der antiken Gipssammlung an die Universität räumlich innerhalb der Berliner Museen ein so eminenter Platz gewonnen worden, daß mit Hinzunahme des in zwei Jahren vollendeten Neubaus auf der Spreeinsel jede Raumnot auf Generationen hinaus sowieso behoben sein wird. Schon aus diesen Tatsachen heraus ist der neu entfachte Streit um den Dahlemer Museumsbau mehr als unzeitgemäß. Beweis, wie sehr Herr von Bode mit seinem provozierten Angriff Unrecht hatte, wird jetzt zunächst der seiner Vollendung entgegengehende vorbildliche Umbau im alten Völkerkunde-Museum sein, der der Welt Asiens zu einer Verdeutlichung verhelfen wird, wie sie überzeugender auch in Dahlem kaum möglich gewesen wäre.

Biermann.

Ausstellungen

DIE LEIPZIGER JAHRES-AUSSTELLUNG 1925

In den Räumen des Kunstvereins trat wiederum der Verein Leipziger Jahresausstellung (Lia) kurz vor Beginn der Frühjahrsmesse mit einer umfassenden Kunstschau nach längerer Pause hervor und zeigte, wie sehr auch ihm darum zu tun ist, die lebendigen und schöpferischen Elemente unserer Tage in seinen Reihen fruchtbar walten zu lassen. Wohl keine „Lia" hat bisher ein so vielseitiges Gepräge erhalten und war — bis zu einem gewissen Grade — auf einen so vieltönigen Klang abgestimmt, wie gerade die diesjährige. Dank dem Entgegenkommen des Grafen Harry Kessler, der einige wesentliche Stücke seiner Sammlung zur Verfügung stellte, konnten der Ausstellung zwei bedeutsame Angelpunkte zugrunde gelegt werden, die der Veranstaltung als Ganzem ein beachtliches Niveau verleihen: die einzigartigen Skulpturen und Zeichnungen von Aristide Maillol und Seurats großes Hauptwerk „Les Poseuses", das zum ersten Male öffentlich in Deutschland gezeigt wird. Vor den plastischen Arbeiten Maillols, wie dem großen Steinrelief „Mann und Frau", dem bronzenen, in seinem Rückenakt selten großartigen Rennfahrer (1907), einer weiblichen Holzstatue und dem geradezu klassischen Terrakottakopf („Maler Terrus"), wird es zum fühlbaren Erlebnis, daß der katalanische Meister in der Tat einer der stärksten Bildhauergestalten des 20. Jahrhunderts ist und nicht mit Unrecht als Vollender Hildebrands gepriesen werden kann. Echt plastisch empfunden, einfach und groß gedacht, klingen klare und ruhige, tastbare Formen vollsaftigen Lebens in einem organischen Ganzen reiner Menschlichkeit zusammen. In diesen Figuren blüht eine erdenfrohe Sinnlichkeit, die auch aus der reichen, in einem Sonderraum dargebotenen Kollektion von Zeichnungen und Lithographien spricht. Mit einer unglaublichen Sicherheit der Hand entwirft er hauchhaft seine Aktzeichnungen, in denen er mit impulsiver Sinnesfreude eine jede Form im Geiste der Natur sich ausleben läßt und ihr gleichsam die Möglichkeit zu einer Steigerung ins Monumentale gibt. Zeigt sich Maillol als Bahnbrecher einer neuen plastischen Form, so vermag Seurats Hauptwerk „Les Poseuses" (1889), eindringlich darauf hinzuweisen, wie fruchtbar die westeuropäische Malerei von diesem Künstler beeinflußt worden ist. Ohne Zweifel ist Seurat von allen Neoimpressionisten derjenige gewesen, der trotz aller theoretischen Grundlage seiner Kunst eine einheitliche, voll überzeugende Gestaltungskraft besaß. Was freilich den Reiz der „Poseuses" ausmacht, sind noch nicht die klaren Farbenrhythmen, von denen seine folgenden Werke vor allem leben, sondern die groß gesehenen, farbig klar zueinander abgestimmten Figuren, die in einer lebendigen Wechselbeziehung sich bewegen. Neben dieser differenzierten Kunst Seurats lassen dann die in der Ausstellung befindlichen Werke von Vlaminck und Dérain erkennen, wie unter Cézannes Einfluß die jüngere französische Malerei mehr und mehr über das Wesenhafte der Farbe sich klar wurde und nach einer strengen Bildtektonik strebte, während José de Togores in seinen weiblichen Akten als Nachfolger Renoirs kenntlich ist. Der Picassokreis ist mit einigen Werken von Braque und Gris vertreten, von denen Braques „Citronenstilleben" durch seinen helltonigen, sicheren Aufbau besonders reizvoll sich hervorhebt. In einem Sonderraum haben auch die Hauptmeister des Weimarer Bauhauses sich mit je einer markanten Arbeit zur Geltung bringen können. Moholy-Nagy hat die wenigen Stücke mit klarer Disposition eindrucksvoll selbst gehängt, so daß in diesem Kabinett ein gedrängter Überblick über die nach einer neuen Welt der Ordnung und absoluten Gesetzmäßigkeit strebenden, starken Weimarer Persönlichkeiten geboten wird. Feininger zeigt ein in strengem, fugenhaftem Klanggefüge er-

strahlendes, warmtoniges Bild von „Gothen"; Klee ist mit einigen zarten, aber nicht besonders fesselnden Aquarellen, Kandinsky mit dem „Schwarzen Fleck" (1921)[1], Schlemmer mit einem großen Wandbild einer „Tänzerin" und Georg Muche mit einer „Frühstücksszene" vertreten, die ihn sehr unzulänglich repräsentiert.

Unter den weiterhin geladenen Gästen treten dann noch Conrad Felixmüller mit selten stark empfundenen Holzschnitten, Heinrich Heuser mit sicher gestalteten Aquarellen, Ulrich Hübner mit einigen seiner bekannten See- und Havellandschaften, sowie Anton Kerschbaumer mit mehreren in klaren, räumlichen Verhältnissen aufgebauten Lithographien besonders hervor. Edwin Scharff hat zwei frühere Arbeiten („Terrakottamaske" und „Schreitender"), einige kleine Reliefs und die Porträtbüsten der „Helene Ritscher" und von „Heinrich Mann" gesandt, während Rudolf Belling den durch sein edles Material und die schnittige, unerbittliche Formbehandlung sehr eindrucksvollen „Mahagonikopf" und die maschinenmäßig durchgeführten „Organischen Formen" aus Silberbronze beisteuerte.

Es ist kein Wunder, daß bei einem so starken Dominieren auswärtiger Elemente die Gruppe der Leipziger Künstler, um die herum eigentlich nach dem Hausgesetze der „Lia" die Ausstellung aufgebaut werden sollte, fast vollkommen erdrückt wird. Wenigstens haben die Leipziger einen schweren Stand bekommen. Der sehr ernsthaft arbeitende Oscar Behringer strebt nach einem widerspruchslos sich zusammenschließenden farbigen Klang des Bildganzen und gewinnt freilich zunächst nur in seinen Aquarellen eine überzeugende Einheit, während seinen mit stark bewußter Konsequenz aufgebauten, aber nie ganz unbefangen gestalteten Gemälden der letzte unmittelbar sprechende Zusammenklang fehlt. Mit neuen italienischen Landschaften und einem sehr anziehenden Porträt zeigt Eugen Hamm, wie sehr ihm jetzt an einem kräftig blühenden Schmelz der Farbe gelegen ist. Von G. A. Mathéy sieht man eine größere Landschaftskomposition und zwei sehr dekorative Stilleben von einheitlichem Gepräge. Seine Aquarelle und die Zeichnungen beschwingter Konfigurationen verraten daneben sein flottes, illustratives Temperament. Will Semm überrascht mit einem weichgemalten, brauntonigen, liegenden Akt und amüsanten Tanzaquarellen. In feinen farbigen Bewegungen hat Trude Zierfuß ein Kinderporträt gestaltet, während Grete Tschaplowitz ein mit breitem Pinsel sicher durchgearbeitetes, sehr beachtenswertes Selbstporträt zeigt. Von Leipziger Bildhauern bringen nur Felix Pfeifer und Alfred Thiele neue Arbeiten. Auf den sehr reichillustrierten, in Buchform erschienenen Katalog, dessen Herstellung G. A. Mathéy leitete, sei ganz besonders hingewiesen. Er ist an sich ein nicht gewöhnliches Kunstdokument und enthält u. a. einen ganz ausgezeichneten Aufsatz des Grafen Keßler über „Aristide Maillol" sowie Beiträge von Paul Westheim und Moholy-Nagy („Von der Pigmentmalerei bis zu der in den Raum geworfenen farbigen Lichtgestaltung"). *T.*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Deutsche und niederländische Manieristen / Heinrich Nauen / Eduard Bischoff.

Die Kunsthandlung Fritz Gurlitt hat eine stattliche Anzahl von Gemälden (und einigen Handzeichnungen) jener niederländischen und deutschen Übergangsmeister des Frühbarock zusammengetragen, die um ihres mehr oberflächlich die Gesten, die Virtuosität und den Charakter der Repräsentation aufgreifenden Verhältnisses zur italienischen Hochrenaissance willen, wegen ihres mehr auf die Allüren als auf das tiefere Wesen des römischen Vorbilds gerichteten Epigonentums gewöhnlich als Manieristen bezeichnet werden. Dieser Begriff, zu allgemein, um eine zeitlich und territorial bestimmte Gruppe streng abzugrenzen gegen sonst und anderwärts auftretende von ähnlicher Verhaltungsweise, ist auch sachlich ohne Prägnanz und ohne Logik. Schließlich deckt er sich mit dem des stilistischen Anschlusses schlechthin, und es ist nicht recht einzusehen, warum nicht etwa auch ein Dürer oder ein Rubens Manierist heißt. Es sei denn, der Begriff des Manierismus wird werturteilend verstanden, als Bezeichnung der verkleinernden Ausbeutung ursprünglich mächtiger Qualitäten, daher dem irgend Großen gegenüber verfehlt. Aber die Urteile wandeln sich, und so wenig die abschätzigen Benennungen „Gotik" oder „Barock" den tadelnden Unterton behalten haben, so wenig kann die Geschichte auf die Dauer jene in manchem mißlichen, aber der Eigenart keineswegs entbehrenden Internationalisten in Bausch und Bogen ablehnen. Die kleine Ausstellung erscheint sehr dankenswerterweise in einer Zeit, die bereits drauf und dran ist, das abfällige Kollektivurteil über diese Generation des Manierismus zu re-

[1] Abb. Cicerone, 1924, S. 893.

vidieren. Uns tut besonders eine genauere Kenntnis der künstlerischen Individualitäten not, und man sollte bald einmal eine große, systematische Veranschaulichung dieser Dinge versuchen, der allein aus deutschen Museumsmagazinen eine unabsehbare Fülle von Material zur Verfügung stände. Wie sich die Werke, importante und geringe, hier zufallsmäßig angefunden haben, können sie ein vollgültiges Bild von Reichtum und Eigentümlichkeit der Epoche, von ihrer Mischung des virtuos Akademischen und der besonderen Naivität, von ihrer Keimkraft und heimlichen Frühstimmung schwerlich geben. Bedeutend ist Utrecht vertreten, zunächst in Abraham Bloemaert (1564—1651), dessen „Sintflut" ein Musterbeispiel der Gattung ist. Vorn, sauber auf Tücher gelagert, die fabelhaft durchmodellierten und bis in den kleinen Finger so kompliziert als möglich bewegten Aktposen, — im Hintergrunde die vielfigurige Statisterie, strampelnd in den Bäumen, die Felsen hochkrabbelnd. Das Ganze hat etwas fein Gelocktes, wie mit der Brennschere sind die Gebärden gekrümmt und höchst raffiniert das wellige Muskelspiel, die Transparenz der Schatten gegeben. Man spürt kein echtes Entsetzen, kein Todesgrauen, sondern vermeint einer choreographischen Vorführung beizuwohnen. Aber dieser Künstlichkeit entspricht die Delikatesse der Ausführung, eine seltene Equilibristik der Mittel. Mit einem frech-realistischen „Liebespaar", gelblich im Teint, auffallend durch lustige Zärtlichkeit der Geste, führt der Sohn Cornelius Bloemaert (1603—1680) über den Manierismus hinaus in heimische Derbheit. Joachim Uytewael (1566—1638) bekommt zwiefach Gelegenheit, die eigene Note zu weisen. Auf einem großen „Paradies" fallen die prächtigen Tiere, die reizende Vordergrundsflora auf, über den fein inkarnierten Akten Adams und der Eva flort ein letzter Hauch lionardesker Anschauung, und kein Renoir hätte das grün und rot polierte, reizend gerundete Aepfelchen der Eva anmutiger bilden können. Ein querformatiges Stück gleichen Themas wirkt derber, fasziniert aber durch die phantastische Darstellung des Waldes mit den Tieren. Schließlich erscheint noch der Bloemaertschüler Nicolaus Knupfer (1603—1660), der Lehrer des Jan Steen, mit einer etwas karikaturistisch wirkenden, aber sprühend geistreich gemalten „Lukretia", einer miniaturgroßen Kostbarkeit. Die Harleemer Gruppe repräsentiert sich weit schwächer zunächst in mehreren unbedeutenden Proben des Cornelis van Harleem (1562—1638), der „Mars und Venus" oder das „Parisurteil" mit einem gewissen glättenden, angenehmen Firnis, aber schematisch bis zur Stupidität behandelt. Nur sittenbildlich interessiert das „ungleiche Liebespaar" des Hendrick Goltzius (1558—1660), auf dessen Konto noch ein paar kleine mythologische Szenen gesetzt sind. Auch ihm eignet ein liebenswürdig-drechselnder, aber flauer, ein blanker, doch neutraler und ausdrucksloser Figurenstil. Frans Floris (1517—1570), dessen spezieller Einfluß auf die Genannten deutlich ist, fällt hier mit der elegant-lasziven Szene „Amor und Venus" stärker ins Auge, so konventionell und languissant auch er bereits wirkt. Hervorragend ist die mit einem Überfall staffierte Waldlandschaft des Cornelius Molenaer (1540—1591), zu der sich eine in vier Zonen tief in die graue Ferne entwickelte des Frans de Momper (1603—1660), Schauplatz eines Frauenraubes und erfüllt von dramatischer Unruhe, würdig gesellt. Von Peter Candid (1548—1628), dem Hofmaler Maximilians, gibt es eine rokokohafte Mythologie in Gold und Rosa, von Abraham Janssens (1576—1632) eine üppig entworfene, präzis ausgeführte „Flora", die der „Cicerone" im 17. Heft des vorigen Jahrgangs abgebildet hat. Die „Anbetung" des P. de Kempeneer (1503—1580) kombiniert sechs Frauenköpfe über dem aufblickenden Kinde in kräftiger und doch recht äußerlich harmonisierender Art. Wo das südliche Vorbild feierlich und getragen anspricht, gelangt der Eklektiker des Nordens oft über eine karpfenhafte Indolenz nicht hinaus, ob er auch einen sonoren Einklang erreicht. Die Gruppe der Hofmaler des Kaisers Rudolf vertritt Joseph Heintz (1564—1609) mit einem recht süßlichen „Bad der Venus", und nicht eben viel vorteilhafter Bartholomäus Spranger (1546—1611) mit mehreren aufgedunsenen, fleischig geröteten Köpfen und Akten. Eine hart und zierlich gestaltete, malitiös ausgestreckte kleine „Venus" der Fontainebleauer Schule sowie ein kurios aufgeregtes, kostümbeladenes Martyriumsbildchen des J. G. Platzer (1702—1760) und sonst noch manches Stück haben sich in diese Umgebung verirrt, auch jenes auf den unbekannten deutschen Namen Lust getaufte Rosenstilleben, das in seiner feinen Sachlichkeit und dufterfüllten Wärme zwischen all diesen hochgebildeten und splendiden Tafeln keineswegs verblaßt. Neben solchem bescheidenen und organischen Stück erscheint die Welt des Manierismus dann freilich hohl genug; aber doch auch dies-

mal fesselt ihre Bizarrerie, und gerade indem die Individualitäten sich andeuten, beanspruchen sie ein Interesse, das geschürt zu haben dieser Darbietung gedankt werden muß. —

Bei Flechtheim erschien nach geraumer Pause mit letztjährigen Arbeiten Heinrich Nauen, ehedem Exponent des jungen Rheinlands, — heute eine verblaßte Angelegenheit. Was einst wohl als märzliche Spröde, als eckige Sensibilität erschien, wirkt nun lau und zärtelnd. Man mag Nauen um der Vereinigung gewisser „gotischer" Stilmomente und einer die Schroffheit des frühen Heckel oder Pechstein mildernden Delikatesse willen überschätzt haben. Jetzt spürt man den seichten Eklektizismus, das Wässerige der Verbindung. Die Blumenstücke wissen sich durch farbigen Wohllaut und geschmackvolle Anordnung einzuschmeicheln, salopp und leer wirken bereits die schlank und gewandt hingelegten Akte, vollends fatal die ungeschickte Ekstase einer am Boden liegenden Bauernfrau, deren Umrisse eine Wolke am düstern Himmel geflissentlich wiederholt, ohne daß der solcherart verdoppelte Gestus sich irgendwie übertrüge. Dieser rudimentäre Expressionismus zwischen dekorativ verdünnten Sachen enthüllt dieselbe zwittrige Ohnmacht, die sich aus aller Einzelform Nauens bekundet. —

Zwei Corinthschüler und Vertreter der jüngeren ostpreußischen Malerei, Julius Freymuth und Eduard Bischoff, stellte die Galerie Carl Nicolai zur Diskussion. Den gelockerten, farbig nicht armen Landschaften Freymuths mangelt die festigende, gliedernde Bestimmtheit des Ausdrucks bis zur Unanschaulichkeit. Sie wirken gleichsam verschüttet oder zertaut, das Malerische hat hier nicht befreit, sondern neutralisiert. Bedeutend persönlicher und ausdrucksvoller mutet Bischoff an, der die schwärzlich gebäumten, sturmträchtigen Haffstimmungen sucht, die brandende Unruhe des Raums, einen gleichsam geladenen Zweiklang von stahligem Blau und Graubraun. So liegen mit schweren Segeln die Fischerboote, ducken die Katen sich vor dem Himmel und dem dunkel ziehenden Wasser. Masurisches Land pulst gespannt, drängt wellig in die Breite. Das beste Bild zeigt eine weite Schneemulde, ein weißes Gleiten und Schwinden, meisterlich durch wenige bräunliche, bläuliche, graue Flecken und Reflexe interpunktiert, vollendet in der Feinheit des winterlichen Hauches, in der Gedämpftheit diffusen Lichtes. Andere Stücke sind zu vollgemalt, kompositorisch ungeklärt, etwas effektgrob. Doch überwiegt bei weitem und vor allem durch dies Schneebild der Eindruck, daß Bischoff etwas zu sagen hat und zu sagen haben wird. *Willi Wolfradt.*

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Galerie Arnold: Georg Kolbe / E. Richter: L. Meidner.

Über fünfzig Plastiken von Georg Kolbe füllen den Oberlichtsaal von Wilhelm Kreis in der Galerie Arnold. Im Nebenraum hängen eine größere Anzahl Handzeichnungen und Kaltnadelradierungen. Von den Skulpturen sind alle Bronzen mit Ausnahme von zwei (Holz). Sie verteilen sich auf die Jahre von 1908 bis 1925. Der Wert der Ausstellung liegt darin, daß fünfzehn Arbeiten, von denen nur ein bis zwei Abgüsse existieren und die in Privatbesitz der breiteren Öffentlichkeit unzugänglich sind, von den Besitzern hergeliehen wurden. So ist die Auswahl des Werkes ziemlich erschöpfend geworden. Das Urteil über Kolbe wird durch die Übersicht weniger korrigiert als befestigt. Kolbe bleibt der vegetative, ohne Theorie und Hemmung sich entfaltende Künstler, bleibt naiv und unbeirrbar. In diesem Punkte Corinth verwandt, schafft er, weil er eine unbändige Freude am Leben hat und sich nicht anders ausdrücken kann. Er steht zwischen Rodin, bei dem er 1904 anfing, und den Neueren; hatte schweren Stand, als Archipenko selbst gegen seinen Weggenossen Haller ausgespielt wurde, und man spürt eine leichte Erschütterung seiner Selbstverständlichkeit um 1922 bis 1923; aber der „Totentanz" 1923 führt die organische Entwicklung weiter. Erster Klasse bleibt Kolbe in den Bildnisköpfen. Von den frühen Versuchen bis zum Kopf „Ben" (1925) gewinnen sie an Prägnanz des Physiognomischen und Klarheit der plastischen Form „Annette Kolb" (1916) ist gegenüber den Köpfen von 1924 (Inder, Chinese, Sascha, Leonore) noch beredt und mitteilsam. Die späten sind typischer, repräsentativer für ihre Rasse; nur „Ben" nähert sich im Ausdruck des spezifisch Persönlichen auf höherer Stufe den Anfängen seiner Kunst. Am stärksten überzeugen Arbeiten, deren Verhaltenheit in Form und Geste Kolbe in Beziehung zu einem Weggenossen wie Haller setzen. Die „Aufblickende" (1920), die „Große Knieende" (1924), einige seiner Kleinplastiken sind eine konsequente Fortsetzung seines Willens, der sich in der Tänzerin der Nationalgalerie und mehr noch im Somali-Neger (1912) erstmalig ausdrückte. Die unproblematische Einheit von Gerüst und Erschei-

nungsfülle in den biegsamen Geschöpfen der früheren Zeit steigert sich in den späteren Werken zu asketischer und zuweilen visionärer Einfachheit des Ausdrucks bei großer Selbstbeschränkung in den handwerklichen Mitteln (Aufblickende 1920, Assunta 1921). Eine Arbeit wie der „Genius" fällt gleichsam zurück in eine Form des Pathos, das zu bekämpfen bereits die Mission seines Anregers Rodin war, während die „Schöpfung" (1924) wohl erstmalig eine Identität von Volumen und Melodie enthält. Die elf Kaltnadelradierungen wirken ein wenig wie ästhetisierende Abstraktionen.

L. Meidners letzte Arbeiten bei E. Richter (Aquarelle, Zeichnungen, Graphiken) bringen erneut zum Bewußtsein, daß Meidner zu den Künstlern gehört, die unaufhörlich an sich arbeiten und in Abständen von zwei bis drei Jahren eine neue Bestätigung ihres Talents erbringen. Seine Bildnisse dürften einmal einen wesentlichen Beitrag zur Kenntnis des Physiognomischen in unserer Zeit darstellen, und nur die Handschrift gibt ihnen eine lediglich äußere Gleichförmigkeit. Seine Selbstbildnisse beweisen eine Selbsterkenntnis, die selten geworden ist. Die religiöse Einstellung zum Leben offenbart sich in ihnen noch stärker als in den „Religiösen Kompositionen". Seine Strichführung hat an Vehemenz verloren, nicht aber an Intensität. Meidner ist heute weniger agressiv. Nur bei den religiösen Stoffen bleibt bezeichnenderweise sein Vortrag heftig und pathetisch gebunden. Die Aquarelle sind beinahe naiv in Farbe und Vortrag, verraten nicht den Scharfblick des Zeichners, dafür die Freude an einer glücklicheren Seite des Lebens. Der Radierer ist sich in den letzten drei Jahren ziemlich gleich geblieben. Ein Blatt wie die „Tatjana" (1924) ist ebenso wahr in der Auffassung wie beschwingt in der Darstellung. Meidner schafft viel und stellt wenig von seinen Arbeiten aus. Auch dieser Kollektion spürt man an, daß sie vom Künstler mit Sorgfalt vorbereitet ist. *Grohmann.*

WIEN

Wenn die Ausstellung der erst seit einigen Jahren bestehenden Wiener Gobelinmanufaktur im „Künstlerhaus", was Neuschöpfungen anlangt, enttäuscht, so ist die Schuld daran nicht so sehr der Leitung der Manufaktur zuzuschreiben, die in weitherzigster Weise die namhaftesten Künstler Österreichs heranzuziehen bemüht war, als vielmehr dem Umstand, daß die wenigsten Künstler sowohl den technischen wie den künstlerischen Anforderungen des Gobelins gerecht wurden (oder auch nur gerecht zu werden versuchten). So etwa Laske mit dem von spätantiken Mosaiken angeregten, in Einzelheiten sich verzettelnden Kinderbilderbuch-Orpheus oder Zülow, der seine üblichen Vorlagen für kolorierte Bauernholzschnitte zur Schau stellt. Selbst Künstler, von denen man bedeutsamere Leistungen erwartet hätte, versagten. Sturm-Skrla genügt sich mit einem seichten, unpersönlichen Idyll, Faistauer mit einer schwächlichen Abwandlung des für Morzg bestimmten Tempelganges Mariae. Nicht besser ist es um die Arbeiten R. Teschners bestellt, der in der von buddhistischer Flammenglorie umlohten Madonna im Reformkleid seine aus Jugendstil und ostasiatischen Elementen gebraute Kunst ironisiert, während seine Planetengobelins in der Verstreutheit kärglichen Dekors leer und dürftig wirken. Am günstigsten schneiden noch einige bisher wenig hervorgetretene Künstler ab, die sich in kluger Selbstbeschränkung die Formen- und Farbengebung des 17. und 18. Jahrhunderts zum Vorbild nahmen. So Robin C. Andersen in feinfühligen, von starken ostasiatischen Einflüssen durchsetzten, Reiher am Flußufer darstellenden Bildteppichen oder Antonin Trčka (vgl. Cicerone, XVI. Jahrg. S. 420) mit dem eigenartigeren, linien- und farbenschönen vegetabilen Dekor von Stuhlbezügen. Die überaus aufschlußreiche Nebeneinanderstellung von Entwurf und Ausführung läßt insbesonders bei den Arbeiten der letztgenannten oft allzu matte Farben verwendenden Künstler die Wichtigkeit mit künstlerischem Aug' begabter, zu selbständigen Verbesserungen fähiger Wirkerinnen erkennen. *Poglayen-Neuwall.*

Zeitschriften

Das Repertorium für Kunstwissenschaft, das in den letzten Jahren nur ein Scheindasein fristete, hat soeben in Wilhelm Waetzold einen neuen Herausgeber erhalten. Wenn Name Programm sein kann, steht zweifellos zu erwarten, daß der neue Leiter dieses alten kunstwissenschaftlichen Organs (Verlag de Gruyter & Co. — Berlin) dasselbe binnen kurzem zu achtbarer Höhe emporführen wird. So dürfte es fortan neben dem von Ernst Gall geleiteten „Jahrbuch für Kunstwissenschaft" wichtigstes Sammelbekken für die europäische Kunstforschung werden und als Niederschlag ernster wissenschaftlicher Kritik wie dieses dem Fachmann wieder unentbehrlich sein. Der

Verlag verspricht überdies in seinem Prospekt wesentliche Verbesserungen im Hinblick auf illustrative und drucktechnische Ausstattung, abgesehen von dem erweiterten redaktionellen Programm, das der Kopf des neuen Herausgebers bestimmen wird.

Auch die der Inflationszeit zum Opfer gefallene Seemannsche Wochenzeitschrift „Kunstchronik und Kunstmarkt“ soll mit dem 1. April unter der bewährten Leitung von Dr. Alfred Kuhn neu auferstehen und zweifellos ist ein Bedürfnis nach einem rasch orientierenden, wöchentlich erscheinenden Organ, wie es die Seemannsche Zeitschrift zu werden verspricht, durchaus vorhanden. Ob der heute schwer daniederliegende Markt und die restlos erlahmte Wirtschaftskraft des deutschen Volkes in der Lage sein werden, auf die Dauer diesen Reichtum an Kunstorganen — wie ihn keine andere Nation ähnlich in der Welt besitzt — zu tragen, ist indes eine Frage, über die die opferfreudigen Verleger erst später die richtige Rechenschaft ablegen können. Einer nachfolgenden Zeit dürfte dieser ideelle Wettstreit, wie er heute zwischen dem halben Dutzend der wirklich führenden deutschen Kunstzeitschriften besteht, als ein herrlicher Beweis ungebrochener Kraft im Geistig-Künstlerischen erscheinen und als Ausdruck eines auf Aktivität eingestellten Idealismus, wie er ähnlich kaum bei einem anderen Volk der Erde feststellbar ist.

Endlich darf an dieser Stelle noch eine dritte Zeitschrift angekündigt werden, die in den nächsten Wochen fertig vorliegt, das von Dr. Herbert Kühn ins Leben gerufene und geleitete „Jahrbuch der prähistorischen und etnographischen Kunst“, das für ein heute höchst aktuelles und zukunftträchtiges Grenzgebiet der Kunstgeschichte internationale Gelehrtenarbeit in geradezu vorbildlicher Weise zusammenfassen konnte. *b.*

Verschiedenes

NEUE STADTBAUKUNST

In Essen hat man in den ersten Märztagen die von Prof. Edmund Körner erbaute neue Börse eingeweiht, ein imponierendes Denkmal neuzeitlicher Baukunst, das sich mit vorbildlichem Gefühl auch jener richtungweisenden Platzgestaltung eingliedert, die im zentral-axialen Schnittpunkt von Straßenführungen zugleich dem Gedanken kommender architektonischer und städtebaulicher Erweiterung Raum geschaffen hat. Diese Essener Börse ist in doppelter Hinsicht wichtig, einmal als Dokument einer architektonischen Schöpfung, die, durchaus eigen empfunden, trotzdem der historischen Überlieferung bis zu einem gewissen Grade folgt und in der äußeren Form etwas vom Geist jener alten Gemeinde mittelalterlichen Ursprungs auf den Beschauer zurückstrahlt, dann — zumal in der inneren Gliederung und räumlichen Ausstattung — als ein Beweis stärkster künstlerischer Einfühlung in die Aufgaben eines neuzeitlichen Wirtschaftsbetriebes, der auf der einen Seite zwar rein praktische Rücksichtnahmen verlangte, andererseits aber doch dem erfindungsstarken und schöpferischen Gefühl des Baumeisters reichste Möglichkeiten zur Entfaltung seines Geschmackes gab. — Edmund Körner wird jetzt auch das neue Folkwang-Museum für Essen bauen, und es darf gesagt werden, daß diese Aufgabe, die in mehr als einer Beziehung bahnbrechend werden kann und an den künstlerischen Intellekt des Architekten keine geringen Voraussetzungen stellt, kaum berufeneren Händen hätte überantwortet werden können.

In Ulm und weit darüber hinaus ist der Streit um die Neugestaltung des alten Münsterplatzes entfacht, nachdem das Preisgericht unter den mehr als vierhundert Entwürfen, die beim Wettbewerb um diese unerhört wichtige und interessante städtebauliche Aufgabe eingegangen waren, ausgerechnet diejenigen Arbeiten ausgezeichnet hat, die der längst von moderner Erkenntnis überholten romantisierenden „Fischerschule“ am nächsten stehen. Daß sich die modern gesinnte Architektenschaft gegen eine solche Entscheidung auflehnt, die alle Errungenschaften städtebaulicher Arbeit des letzten Jahrzehntes einfach zu negieren scheint, ist selbstverständlich. Denn hier geht es nicht — wie die Herren in Ulm anzunehmen scheinen — um eine rein lokale Angelegenheit, sondern um eine Arbeit, die im Großen für moderne Stadtbaukunst überhaupt wegweisend ist. Diese aber ist weniger Sache eines Ulmer Lokalpatriotismus als vielmehr Aufgabe des lebhaft erwachten architektonischen Gewissens dieser Zeit, ja eine Frage von nationaler Bedeutung, die folgenschwer in ihrer grundsätzlichen Lösung in die Problemstellung der Zeit überhaupt hineingreift. Der von Werner Hegemann vorbildlich geleitete „Städtebau“ widmet sein letztes Doppelheft fast ausschließlich dieser Frage, die bei der Entscheidung des Ulmer Preisgerichtes durchaus nicht ihr Bewenden haben darf.

Biermann.

DER KUNSTMARKT

Bevorstehende Versteigerungen

KÖLN

Math. Lempertz versteigert vom 31. März bis 2. April eine Kollektion von Möbeln, altem Kunstgewerbe, römisch-rheinischen Ausgrabungen und japanischen Netsuke. Die Abteilung der Möbel bildet den zweiten Teil der Einrichtung eines Baltischen Schlosses, deren erster Teil im November vorigen Jahres versteigert wurde. Sie enthält in der Hauptsache Fournier- und Intarsienmöbel der Zeit 1750—1850: Schränke, Schreibmöbel, Kommoden usw. Unter den Erzeugnissen alten Kunstgewerbes ist erwähnenswert die Abteilung der deutschen Fayencen mit einer Reihe von Krügen, aus der Manufaktur von Hanau sowie die sehr beachtliche Folge deutscher und böhmischer geschnittener Gläser des 17. bis 19. Jahrhunderts. Die Katalogabteilung „Römisch-rheinische Ausgrabungen" ist über 200 Nummern stark und umfaßt in der Hauptsache Keramik und Gläser, darunter prächtige Erzeugnisse der Glasindustrie im römischen Köln, seltene Terra sigillata- und Barbotine Gefäße, Lampen usw. — Am letzten Tag der dreitägigen Auktion wird eine Reihe von zirka 150 japanischen Netsuke, meist gute Stücke des 18. Jahrhunderts, versteigert.

LONDON

Bei Christie wird am 1. Mai eine wichtige Versteigerung alter Meister aus dem Besitze des Earl of Darnley, Cobham Hall, Kent, stattfinden. Der größere Teil dieser Sammlung war von John Bligh, dem vierten Earl of Darnley (1767—1831), dem Freunde und Gönner Reynolds, Gainsboroughs und Hoppners, zusammengetragen worden. Lord Darnley hatte eine Reihe von Gemälden erstanden auf der großen Vente der Orléans-Sammlung, wovon später verschiedene von der National Gallery in London erworben wurden, z. B. Tintorettos „Entstehung der Milchstraße". Andere Gemälde sind an Private übergegangen; aber der vorliegende Katalog, mit seinen vierzehn Illustrationen, enthält immer noch eine bedeutende Anzahl wertvoller Werke. Da ist Gainsboroughs „Portrait of Mrs. William Monck", „Portrait of Miss Theodosia Magill". Interessanter ist Gainsboroughs Version von Van Dycks „Portraits of Lord John and Lord Bernard Stuart". Von Hoppner werden zwei Gemälde zur Versteigerung kommen, „John, fourth Lord Darnley" und „Lady Elizabeth Bligh, when aged 3". Reynolds ist durch vier Bilder vertreten, darunter „The Calling of Samuel" und das „Portrait of General the Hon. Edward Bligh" (1787). Unter den nichtenglischen Meistern befinden sich verschiedene Titians oder Titian zugeschriebene Gemälde: „Venus und Adonis", früher im Palazzo Mariscotti, „Titian und Aretino", „Salvator Mundi" und „Danae". Von den fünf Van Dycks stellt einer Inigo Jones, den bekannten englischen Architekten dar. Il Marescalco, dessen Werke im Auktionsraum nur selten auftreten, ist durch das Porträt eines Jünglings repräsentiert, das 1907 im Burlington House ausgestellt war. Der Versteigerungskatalog enthält 92 Nummern. *Bo.*

ZÜRICH

Auktion Bollag am 3. April 1925. Der soeben erschienene und sehr gut ausgestattete Katalog enthält 256 Nummern, zum großen Teil aus dem seit 1922 geschlossenen Salon Bollag.

Zum Verkauf kommt erst das Kunstgewerbe — eine größere Serie von Miniaturen, Dosen und dergleichen, sowie eine wertvolle Sammlung alter Porzellane, vorwiegend aus deutschen Werkstätten. Hierauf Gemälde und Zeichnungen französischer und schweizerischer Maler des 19./20. Jahrhunderts. *r.*

Stattgehabte Versteigerungen

KÖLN

Auf der am 10. März bei Math. Lempertz stattgehabten Auktion wurden für ein Hauptwerk A. Achenbachs „Brandung an der Landungsbrücke von Ostende" 13300 M. bezahlt. Da überhaupt auf dieser Auktion, die fast ausschließlich aus gediegenen deutschen Bildern des 19. Jahrhunderts bestand, hauptsächlich der Düsseldorfer und Münchener Schule, durchweg recht beachtliche Preise erzielt wurden, vertiefte sich der Eindruck, den der aufmerksame Beobachter des Kunstmarktes schon seit längerer Zeit hatte, nämlich daß die früher etwas beiseite geschobene deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptwerken immer mehr zu Ehren kommt. Es handelt sich bei dieser Erscheinung zum guten Teil um eine energische Reaktion weiter Kreise

des kunstkaufenden Publikums gegen einseitige Überschätzung neuzeitlicher Modeströmungen in der Kunst, eine Reaktion, die gerade in letzter Zeit immer entschiedener in Erscheinung tritt.

Auf der genannten Auktion brachten noch ein Levante-Hafen von A. Achenbach 6600 M., ein kleineres Bild „Stürmische See" 3200 M. Oswald Achenbach, „Bei der Cestiuspyramide" 4000 M.; Gregor von Bochmann, Strand von Scheveningen 3600 M. Gesamtübersicht der Preise in den Versteigerungsergebnissen.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

BERLIN

Die Galerie Karl Haberstock, Berlin, Bellevuestr. 15, gibt soeben einen vornehm ausgestatteten und reich illustrierten Katalog heraus, unter dem Titel: Meisterwerke der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Wie das Vorwort betont, will dieser Katalog den Freunden der Galerie ein Bild von dem derzeitigen Bestand der Sammlung darbieten und dadurch ihre besondere Eigenart veranschaulichen. Berücksichtigt wurde dabei allein das Gebiet, dem die Galerie schon lange vor dem Kriege ihren festbegründeten Ruf verdankte, nämlich die großen deutschen Meister des 19. Jahrhunderts, die klassische Bedeutung besitzen. Der nicht minder ansehnliche Besitz der Sammlung an alten Meistern, unter denen sich Werke von Rubens, van Dyck, Tiepolo, Pontormo, N. Maes, Goya u. a. m. befinden, die ausnahmslos erstklassigen Sammlungen, wie der von James Simon oder Dr. Karl Lanz u. a. entstammen, ist in diesem Katalog nicht berücksichtigt worden. Vielmehr erfahren hier die Werke der Böcklin, Feuerbach, Leibl, Menzel, Schuch, Spitzweg, Thoma, Trübner, F. von Uhde textliche und bildliche Verdeutlichung. *b.*

* * *

Die Galerie Wiltschek in der Neuen Wilhelmstraße eröffnete soeben eine zwar kleine, aber ausgezeichnet zusammengestellte Lovis-Corinth-Ausstellung, in deren Mittelpunkt das Bildnis des verstorbenen Reichspräsidenten steht, das künstlerisch eines der besten deutschen Porträts der letzten Epoche genannt werden darf. Über diese sehenswerte Ausstellung eingehender im nächsten Heft.

* * *

Die Berliner Sezession hat soeben ihre Frühjahrs-Ausstellung eröffnet, die ausschließlich Aquarelle, Plastik und Pastelle umfaßt.

DÜSSELDORF

Am 1. April eröffnet die Kunsthandlung Karl Nierendorf ein Ausstellungsunternehmen in Düsseldorf, Capellstraße 6 mit einer Aquarellausstellung von Emil Nolde.

FRANKFURT a. M.

Hugo Helbing eröffnet Mitte März in seinen Räumen in der Bockenheimer Landstraße 8 eine Ausstellung hervorragender Gemälde. Gezeigt wird „Die Landschaft im 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert".

LONDON

Das Britische Museum hat für seine graphischen Sammlungen eine Reihe von Arbeiten des jungen Wiener Künstlers Georg Ehrlich angekauft. Seine graphischen Hauptwerke sind im Euphorion-Verlag, Berlin, und bei Paul Cassirer erschienen.

MÜNCHEN

Die Kunsthandlung von Hans Goltz in der Brienner Str. 8 hat kürzlich unter dem Titel Die Kunst und ihr Umkreis einen 1389 Nummern umfassenden, zuverlässig gearbeiteten Katalog herausgebracht, in dem kaum ein Werk von Bedeutung innerhalb der Kunstliteratur fehlt, soweit sie folgende Gebiete begreift: Allgemeine Kunstliteratur / Die neue Kunst und ihre Vorläufer / Architektur / Innenarchitektur und Gartenkunst / Angewandte Kunst und Sammlerbücher / Mode / Kostüme / Theater / Tanz. — Der Katalog, typographisch einwandfrei, verzeichnet sämtliche Preise und ist ein bibliographisches Hilfsmittel ersten Ranges. *n.*

NOTIZ

Wir entsprechen gern dem Wunsche der Porzellanfabrik Ph. Rosenthal & Co., Selb, unsere Leser darauf aufmerksam zu machen, daß die im Heft 4 wiedergegebene Plastik „Javanische Tänzerin" ein Erzeugnis dieser Firma ist.

Die Kunst der Eiszeit

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von HERBERT KÜHN

WIR erleben gegenwärtig eine der seltenen Epochen der Kunstgeschichte, den Wandlungspunkt zweier großer Stile. Hinter uns liegt eine Zeit, die allein die Wiedergabe der Natur als Kunst betrachtete. Innerhalb ihres Stiles konnte es viele Formen geben, man konnte die idealisierte Nachahmung der Natur als das Höchste schätzen, wie in der Renaissance, man konnte auch die Darstellung des Bewegten, des Momentanen, des Plötzlichen suchen wie im Impressionismus: immer aber war es die Wiedergabe der Natur, des wirklich Vorhandenen. Diese Zeit hat mit der Sicherheit der Einseitigkeit alle Stile abgelehnt, die das Geistige suchten, die andere Ziele hatten. Die Gotik, die byzantische Kunst waren für diese Zeit nur Stufen der Entwicklung, die zu einer Höhe führten: der Renaissance.

In unserer Zeit plötzlich erleben wir einen Wandel der Anschauung. Er ging aus von der lebendigen Kunst unserer Zeit, die Kunstgeschichte folgte ihr. Wir erlebten plötzlich, daß die Maler unserer Tage den alten Weg verließen, daß sie andere Wege gingen, andere Pfade suchten, Pfade, die nicht mehr in der Richtung der Wiedergabe der Natur lagen, sondern die das Gegenteil erstrebten, die Abwendung von der Natur, die Hinwendung zu einem innerlich erschauten Bild, zu einem Geistigen, das den stärksten Ausdruck suchte. Die Zeit war reif geworden für einen anderen Stil mit anderen Zielen.

Jeder Stil der Kunstgeschichte sucht seine Ahnen, jede Zeit sucht die Zeit auf, die ihr selbst verwandt erscheint. Die Renaissance blickte zurück nach der Antike, nicht deshalb, weil, wie man sagte, die Bildwerke der Alten in Italien lebendig waren — sie waren es auch die Jahrhunderte vorher — sondern weil der Geist des Mittelalters vergangen war, weil ein neues individuelles Fühlen und Denken das kollektivistische der früheren Zeiten abgelöst hatte. Das Denken war verwandter geworden dem Menschen der Antike als dem des Mittelalters; die Kunst, von gemeinschaftlichen Bindungen befreit, lebensvoller in ihrer Gestaltung, fühlte sich näher den Griechen als den eigenen Ahnen.

Die Impressionisten wieder suchten ihre Ahnen. Sie standen gegen ihre Väter, gegen ihre Lehrer, sie fanden ihr Vorbild in Hals, in Rembrandt, in der Spätantike.

Auch die neue Kunst unserer Tage mußte ihre Ahnen suchen. Sie fand sie zuerst in der Gotik, in der romanischen Kunst, die plötzlich für unsere Zeit ein ganz neues Gesicht, eine ganz neue Bedeutung bekam. Aber der Weg war damit noch nicht beendet. Man suchte weiter und weiter nach immer stärkeren, immer eindeutigeren Parallelen. Man fand sie in der Kunst Ostasiens, in der Kunst Afrikas, in der Kunst der Südsee. Und plötzlich besann man sich auf ein Gebiet, das die Kunstgeschichte fast vergessen hatte, auf die Kunst der Vorzeit Europas.

Ungeheure Zeiträume sind es, die die Kunstgeschichte dieser Zeit umspannt. Wir sehen andere Menschen, andere klimatische Verhältnisse. Wir sehen viele Stilarten, vielfachen Wandel und vielfache Ziele. Schon früh hat man für diese großen Zeiträume Gliederungen gefunden. Drei Epochen sind es, die sich deutlich voneinander scheiden: Die Zeit der Altsteinzeit, des Paläo-

lithikums, zweitens die Zeit der Neusteinzeit, des Neolithikums und der Bronzezeit mit der ersten Eisenzeit, drittens die Zeit der Völkerwanderung.

Die älteste Epoche, in der Menschen auf Erden lebten, ist das Paläolithikum, die Altsteinzeit. Sie dauerte viele Jahrzehntausende. Drei oder vier Eiszeiten gingen in dieser Epoche über die Erde und zwischen ihnen lagen warme Zeiten, in denen dort, wo vorher Gletscher lagerten, Palmen wuchsen. Der Mensch der Zeit jagte das Wild, Mammute, Renntiere, Rhinozerosse, er sammelte die Pflanzen, er kannte nicht die Töpferei, nicht die Weberei, seine Werkzeuge waren behauener Feuerstein. Man hat es früher für unmöglich gehalten, daß der Mensch dieser Zeit Kunstwerke geschaffen hätte. Und doch ist dem so.

Man hatte geglaubt, daß eine stilisierte Kunst am Anfang der Kunst stehen müsse. Weil man selbst die Wiedergabe der Natur für das Höchste hielt, mußte das Primitive, Unentwickelte die Stilisierung sein. Wie falsch war dieser Standpunkt! Als man die ersten Kunstwerke der Eiszeit fand, es war im Jahre 1834 in der Grotte Chaffaud bei Savigny in Frankreich, wußte man sie nicht einzuordnen, man hielt sie für griechisch, für phönizisch. Aber die Funde mehrten sich. Aus unberührter Schicht der Epochen der Eiszeit kamen immer neue Kunstwerke zutage, und immer mehr wuchs das Erstaunen der Welt. Alle diese Werke waren nicht stilisiert, sie zeigten ein außerordentlich feines Gefühl für die Natur, ein hohes künstlerisches Empfinden. Am größten aber war die Verwunderung, als in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts die großen farbigen Gemälde der Eiszeit entdeckt wurden, die an den Höhlenwänden der Höhlen Frankreichs und Spaniens in immer größerer Zahl zutage kamen. Heute ist die Zahl der Bilder dieser Höhlen so groß, daß sie kaum noch zu übersehen sind.

Dargestellt sind in erster Linie Tiere. Tiere, die laufen, die vorwärtsstürzen, die zusammenbrechen, äsen oder sich lagern. Auch Menschendarstellungen kommen vor, aber sie sind seltener als die der Tiere, besonders in dem franko-kantabrischen Kreis, der Frankreich, Nordspanien und Mitteleuropa umfaßt. Man ist nämlich in der Lage, deutlich zwei Kunstkreise zu unterscheiden, die zu gleicher Zeit bestehen und die von zwei verschiedenen Völkern oder Rassen getragen sind. Neben dem franko-kantabrischen Kunstkreis steht der der ostspanischen Felsmalerei. Im franko-kantabrischen Kreis befinden sich die Bilder in Höhlen, entzogen den Einflüssen der Witterung, im ostspanischen Kreis liegen die Bilder frei zutage. Sie sind wie eingefressen in den Fels, auf den die Sonne scheint und auf den der Regen herniederfällt. Im franko-kantabrischen Kreis kommt selten das Gruppenbild vor, immer nur ist es das einzelne Tier, das gesehen wird, das bis in alle Einzelheiten erschaut und dargestellt wird. Im ostspanischen Kreis gibt es dagegen Bilder von seltener, außerordentlich schöner Komposition. Es gibt Bilder, auf denen Menschen erscheinen, die Hirsche jagen, auf anderen wiederum sieht man einen Kampf von Bogenschützen, oder man sieht die Menschen an großen Stricken emporklettern, um Honig oder Vogeleier zu holen, Gefäße in den Händen oder auf dem Rücken. Alles ist so naturalistisch gesehen, so wirklichkeitsnah, daß man sieht, wie die Stricke sich einbiegen unter der Schwere der Körper. Aber nicht minder wirklichkeitsnah ist auch die franko-kantabrische Kunst. Hier ist weniger Wert gelegt auf die Komposition des Bildes als auf die farbige Durcharbeitung. Wenn dort meistens die einfarbige Malerei verwendet wird, dann hier das Verschwimmende und Verfließende der Farbentöne, das Ineinander von Hell und Dunkel.

Ebenso vollendet ist die Gravierung und Skulptur. Hier erscheinen dieselben Probleme, die Probleme des Lichtes, der Farbe, der Bewegung und auch die

Abb. 1
Ritzzeichnung an der Höhlenwand
Magdalénien, Combarelles (Dordogne)

Abb. 2. Skulptur eines Bisons — Magdalénien, Mas d'Azil. Nach Phot. des Originals

Abb. 3. Skulptur eines Bisons — Magdalénien, La Madeleine (Dordogne). Nach Phot. des Originals

Abb. 4. Wildpferd. Ritzzeichnung

Magdalénien, Brassempouy (Landes)
Nach Phot. des Originals

Abb. 5. Hirsch. Ritzzeichnung

Magdalénien, Saint Marcel (Indre)
Nach Phot. des Originals

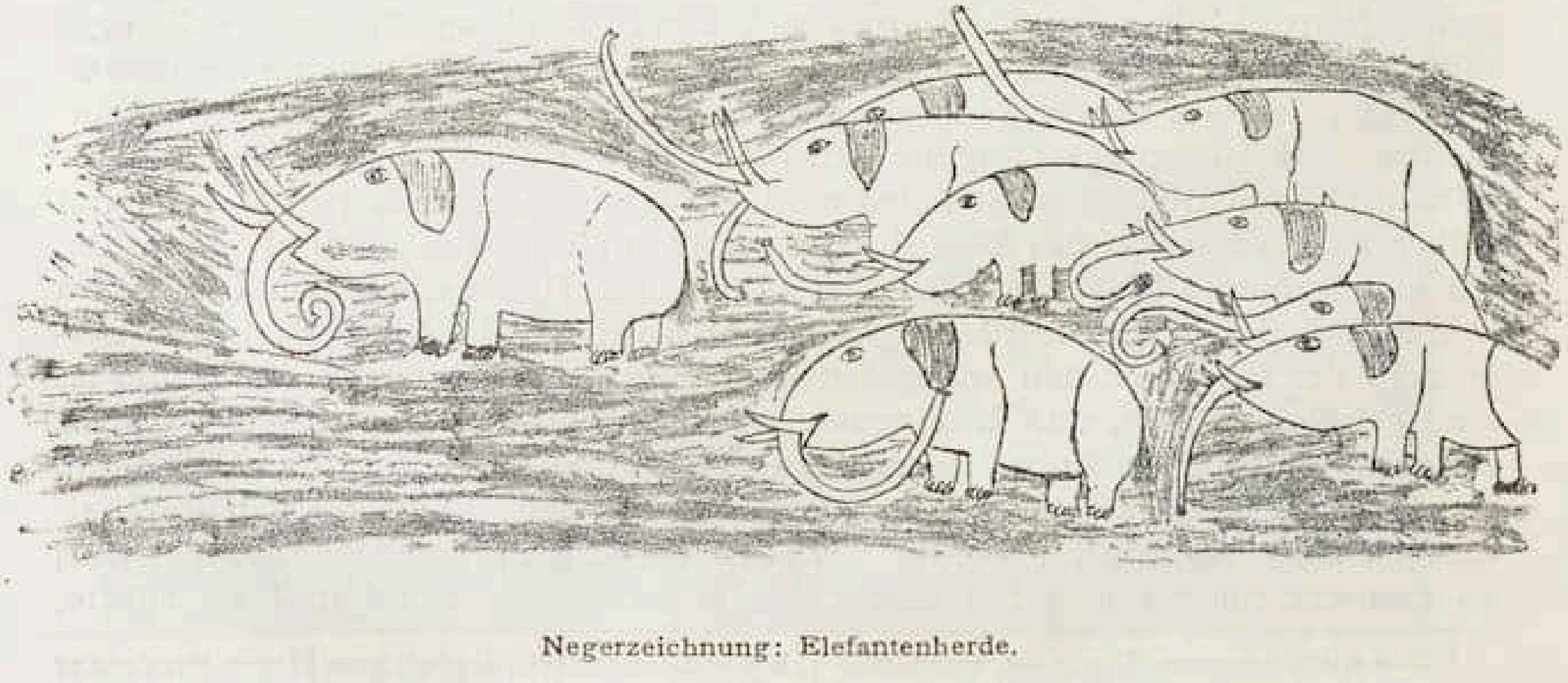
der Masse. (Vgl. Abbildungen[1].) Es gibt Darstellungen von ziehenden Renntierherden, die so lebendig gesehen sind, daß sie an ein impressionistisches Bild erinnern. Das erste Tier ist gezeichnet und das letzte, die Masse dazwischen deuten nur wenige Striche an, Hörner, die in die Luft ragen, und aus denen im Bild eine ganze Herde wird. Alle diese Mittel der Darstellung, die Probleme, die die Künstler sich gestellt haben, die Ziele und Aufgaben, die sie zu erreichen suchten, zeugen von einer hochentwickelten Kunst, von einer Kunst, die man sich bisher nur bei einem Volk hoher Kultur denken könnte. Und doch ist kein Zweifel, daß diese Kunst geschaffen wurde von Menschen, die auf allerniedrigster Stufe standen, die alles das entbehrten, was für uns Inbegriff der Kultur ist. Aber die Tatsache dieser Kunst ist im Grunde nicht so erstaunlich. Alle Stilisierung ist eine Veränderung des geschauten Bildes, ist eine Umwandlung des Gesehenen, ist also etwas Sekundäres, das ein Primäres voraussetzt. Alle Stilisierung ist, wie schon Riegl sagt, in höchstem Grade raffiniert, verfeinert, vergeistigt. Das Ursprüngliche ist die Darstellung der Natur so wie sie ist, aus dem Erlebnis heraus, aus der wachen Erinnerung, in der noch das Bild des Tages lebendig ist. Und dieses Bild ist nicht umgewandelt, das Tier, der Mensch, der im Bilde lebt, sind wirklich. Zuerst mußte der Mensch die Wirklichkeit begreifen, ehe er ihr Unwirkliches erfühlen konnte. Diese Wirklichkeit lebt in der Kunst der Eiszeit; diese Tiere lebten, sie quälten den Menschen, sie ängstigten ihn, sie waren seine Beute. Die Jagd füllt in dieser Zeit das ganze Leben des Menschen aus. Mit den einfachsten Waffen, mit behauenen Feuersteinen, vollkommen unbewehrt, mußte der Mensch riesenhaften Tieren, Mammuten, Bisonten, Wildpferden, entgegentreten. Welche Energie gehörte zu diesem Leben, welche aufopfernde Arbeit zur Erhaltung des Lebens selbst. Und wieviel näher stand der Mensch der Erde, wieviel näher den Tieren! Er war fast selbst noch ein Tier unter Tieren, ein Tier, das begann zu erwachen, das begann, den anderen Tieren aus eigener Kraft sich entgegenzustellen. Aus den Bildern dieser Menschen spricht die Liebe zum Tier, das die Nahrung ist, das das Leben des Menschen erhält.

Über den Sinn und über die Bedeutung dieser Bilder ist viel gesprochen, viel geschrieben worden. Man hat schon früher an Totemismus gedacht, an Magie und an Kult der Tiere. Andere Gelehrte wieder haben das abgelehnt, sie haben im Schönheitsbedürfnis den Ursprung dieser Kunst gesehen. Wir können auch hier heute klarer sehen. Die Entdeckung der Höhle Montespan im vergangenen Jahre, in der man Skulpturen von Tieren fand, auf die mit Pfeilen geschossen war, brachte in all diese Fragen neues Licht. Es ist heute kein Zweifel mehr, daß die Magie der geistige Urgrund dieser Bilder war. Allen einfachen Völkern ist das Ding und das Abbild des Dinges ein und dasselbe. Wenn ich dem Bild einen Schaden zufüge, füge ich ihn auch dem Gegenstand selber zu. Wenn ich das Bild des Tieres in meine Gewalt bringe, dann übe ich eine geheime Macht auf das Tier selber aus. Daher die vielen Bilder von Tieren, auf deren Körper Pfeile gezeichnet worden sind, daher auch das Verstecken der Bilder an den entlegensten Stellen der Höhle, denn die Magie ist eine geheime Macht, und Uneingeweihte dürfen sie nicht schauen. So steht schon am Anfang der Kunst ein religiöses Gefühl, noch nicht in unserem Sinne religiös, aber doch schon hinführend zu den Dingen, die hinter den Erscheinungen sind. So wie im Barock das Altarbild das Treibende der Kunst war, so wie damals die Religion hinter den Kunstwerken stand und sie führte,

[1] Die Abbildungen, Fig. 2—5, verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Professor S. Reinach, Direktor des Museums von Saint-Germain. Fig. 1 nach eigener Aufnahme des Abklatsches der Ritzzeichnung.

so stand auch in dieser Zeit ein magisches Bedürfnis hinter den Bildern der Höhlen. Dies Bedürfnis war auch nur das Treibende, die Veranlassung. Das künstlerische Gefühl des Menschen bemächtigte sich hier wie dort des Ganzen und schuf von sich aus Werke, die mächtig hinausgewachsen sind über den ursprünglichen Grund.

Alle diese Fragen sind für die heutige Kunstgeschichte von allergrößter Bedeutung, die prähistorische Kunstgeschichte führt heran an die Urwurzel aller Fragen der Kunstgeschichte. Die prähistorische Kunst erschließt Dinge und Fragen, die aus der Kunstgeschichte späterer Zeiten niemals gelöst werden können. Hier ist alles einfacher, ursprünglicher, erdgebundener. In diesen Zeiten, etwa zwanzigtausend Jahre vor unserer Zeit, sind alle Fragen klarer, eindeutiger. Die Fragen nach der Abfolge der Stilarten, die Fragen nach den Wandlungsformen innerhalb eines Stiles, können hier ihre klarste Lösung finden. Die Stücke, die in unberührter Schicht gefunden sind, sind ganz fest datierbar. Die Wandlung des Stiles ist ganz deutlich sichtbar und klar. Die kommende Kunstgeschichte wird an der prähistorischen Kunst nicht mehr vorübergehen können, die prähistorische Kunst wird für viele Fragen die Grundlage der Lösung bieten, sie wird uns lehren, vieles in anderem, vieles in neuem Lichte zu sehen.



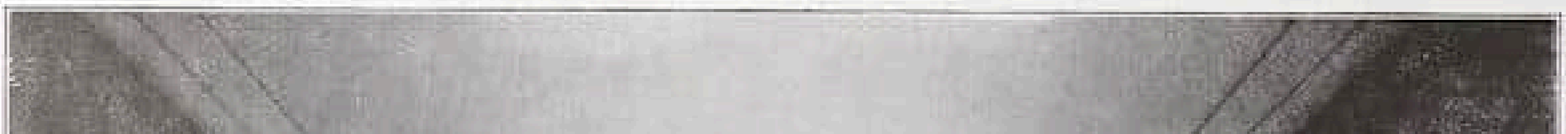
Negerzeichnung: Elefantenherde.

Aus „Ipek" (Jahrbuch der prähistorischen und ethnographischen Kunst). Bd. II. 1925

Museo Petriano — Außenansicht

Museo Petriano — Hauptraum

Museo Petriano Erdgeschoß. Kabinette rechts mit Blick auf den Hauptsaal



Museo Petriano Kabinett des I. Stocks. Modelle für die Sakristei

Das Museo Petriano in Rom

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von LUDWIG SCHUDT

ES war ein glücklicher Gedanke Benedikts XV., die Entwürfe, Pläne und Modelle für S. Peter, die wichtigsten Denkmäler der alten Peterskirche, die sich in den vatikanischen Grotten befinden, und das Archiv der Rev. Fabbrica di S. Pietro in einem eigenen Bau zu vereinigen, so daß diese zum Teil recht schwer zugänglichen Cimelien und Monumente dem Studium erschlossen werden. Der Bau dieses neuen Museums wurde noch unter Benedikt begonnen und nach seinem Tod durch Pius XI. fortgesetzt. Nunmehr sind die Arbeiten vollendet, und die Sammlung ist in den letzten Tagen des Februar dem Publikum zugänglich gemacht worden.

Der Bau von dem Architekten Giovenale (Abb. 1) hat seinen Platz hinter dem linken Kolonnadenarm gefunden. Die Grundrißdisposition ist einfach und bietet eine gute Lösung der dem Architekten gestellten Aufgabe: ein großer durch beide Stockwerke reichender Mittelraum, in dem die wichtigsten Stücke der Sammlung, die Modelle Sangallos und Michelangelos, aufgestellt sind. Daran schließen sich im Erdgeschoß links und rechts je drei Kabinette mit Seitenlicht, und im oberen Stockwerk je vier Räume mit Oberlicht an, die der Aufstellung der weniger Raum erfordernden Denkmäler dienen.

Beim Eintritt in das Museum gelangt man zunächst in den großen Hauptsaal (Abb. 2. Die Abbildung ist von der Rückwand des Saals nach dem Eingang zu aufgenommen.). Hier bieten sich dem Beschauer zunächst das riesige Kirchenmodell Sangallos und das Kuppelmodell Michelangelos dar. Beide waren früher nur mit großen Schwierigkeiten zugänglich. Die Aufstellung ist ausgezeichnet, das Modell Sangallos kann bequem von außen wie von innen studiert werden. Auch das Michelangelomodell ist von jedem Standpunkt aus zu sehen. Das dritte Hauptstück ist das Bronzegrabmal Sixtus IV. von Antonio Pollaiuolo, das sich früher in der Sakramentskapelle von S. Peter befand. Über die Berechtigung, das Werk in das neue Museum zu überführen, ist gestritten worden; Tatsache ist, daß hier bei dem guten Licht die Feinheiten des Bronzegußes und der Ornamentik ganz anders zur Geltung kommen wie bisher. An den Wänden sind eine Reihe von Vorlagen für die Mosaiken der Altäre und der Zwickel der Nebenkuppeln von S. Peter angebracht, sowie das Original des „Fall des Simon Mago“ von Francesco Vanni, das man aus der Kirche hierher überführt hat. An weiteren Skulpturen sind noch Teile des Monumentes Bonifaz VIII. aus den Grotten und die beiden Statuen von Peter und Paul von Paolo Romano, die sich bis zum Jahr 1847 zu beiden Seiten der Treppe zur Kirche befanden, zu nennen. Von besonderem Interesse sind eine Reihe von Bozzetti, die man mit dem Kuppelmodell Michelangelos in Verbindung bringen möchte.

Die beiden ersten Seitenräume rechts (Abb. 3) enthalten Fragmente von Altären und Altarschranken, sowie den Sarkophag des Probus, sämtlich aus den ersten Jahrhunderten der christlichen Ära. Der dritte Raum birgt als Hauptmonument das Grabmal Pauls II. Barbo, der Arbeit des Giovanni Dalmata und Mino da Fiesole. Die Fragmente stammen aus den vatikanischen Grotten. Außerdem soll hier die in der Kirche S. Maria della Concezione befindliche Kopie der Navicella Giottos ihre Aufstellung finden.

Die Kabinette der linken Seite enthalten die originalen Gipsmodelle Canovas zum Monument Pius VI., sowie eine Anzahl von Barockgemälden.

Der über der Eingangshalle gelegene Saal des zweiten Stockwerks bietet

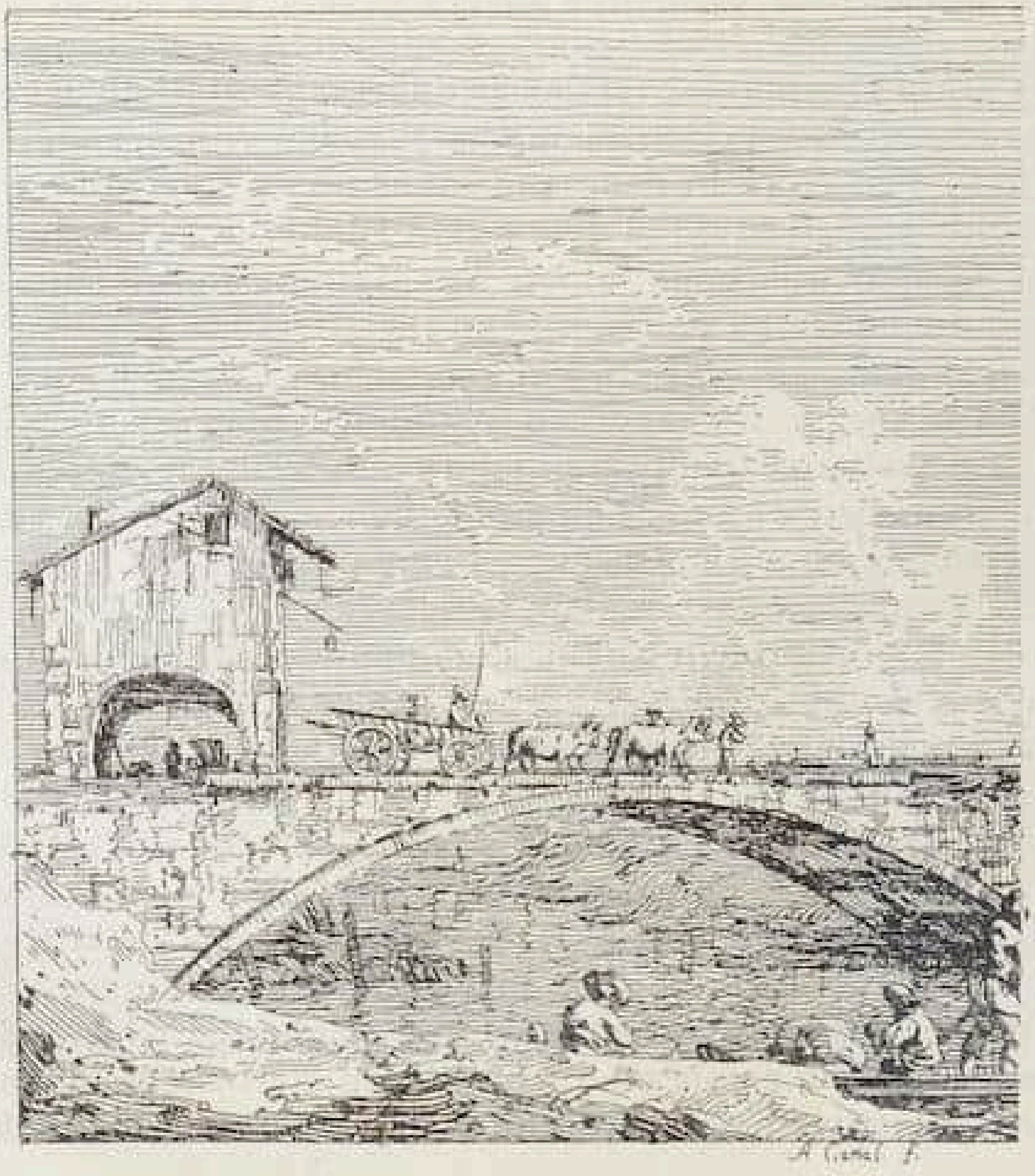
eine Sammlung sehr wichtiger Mosaikfragmente aus der alten Basilika. Das anstoßende Zimmer enthält einige der wichtigsten Teile der ganzen Sammlung, den erst kürzlich unter einem späteren Mosaik aufgefundenen Engel Giottos aus der Navicella und (in einer Vitrine) einen toten Christus aus Holz, ein bis jetzt wenig bekanntes Werk der Mitte des 13. Jahrhunderts. Eine große Anzahl von Barockbildern von Malern wie Ciampelli, Romanelli, Spadarino, Ghezzi, und vor allem Sacchi, dessen „Wunder des Heiligen Gregor" aus der Pinakothek hiergebracht worden ist, füllt die nächsten beiden Kabinette.

Von besonderem Interesse sind schließlich noch zwei Säle, die den Entwürfen für die Sakristei und einer Sammlung technischer Modelle gewidmet sind (Abb. 4). Die Modelle für die Sakristei stammen von den Architekten Filippo Juvara, Niccolò Michetti, Dom. Paradisi und anderen, und sind unter den Pontifikaten Clemens XI. und Clemens XII. entstanden. Zur Ausführung ist erst der Plan Marchionnes unter Pius VI. gelangt. Weitere Modelle für Hebewerkzeuge, für Gerüste, Entwürfe für Kapitelle in Originalgröße geben eine anschauliche Vorstellung von den technischen Problemen, die die Architekten des Petersdoms in dem Lauf der Jahrhunderte haben lösen müssen.

Mit dem Museum vereinigt ist das Archiv der Rev. Fabbrica. Ein Studiensaal ermöglicht dessen Benutzung.

Die Aufstellung der großen Modelle, mit den an den Wänden angebrachten Zeichnungen, Stichen und Plänen bedeutet eine große positive Leistung. Der Besucher erhält beim Durchschreiten der hier aufgestellten und sehr instruktiven Sammlung sicher einen besseren Einblick in das Werden dieses größten Tempels der Christenheit, als es früher der Fall war[1].

[1] Mons. Giuseppe Cascioli, Guida illustrata al nuovo museo di San Pietro. Roma, s. d. (1925.)



Max Liebermann. Spielende Kinder. (Signiert.) 1876 Vormals im Besitz der Gemäldegalerie Carl Nicolai, Berlin

Lovis Corinth. Die Freundinnen. 1904 — Vormals im Besitz der Gemäldegalerie Carl Nicolai, Berlin

Zwei Hauptwerke deutscher Malerei in der Dresdner Galerie

Mit zwei Tafeln

Von WILL GROHMANN

AUS dem Besitz der Galerie Carl Nicolai, Berlin, sind im vergangenen Jahr zwei wesentliche Werke der deutschen Malerei in die Staatliche Gemäldegalerie gekommen, ein früher Liebermann und ein Corinth aus der mittleren Zeit, beide bisher ziemlich unbekannt und in der Literatur über Liebermann und Corinth nicht abgebildet.

Die „Spielenden Kinder" Liebermanns (81×124) waren bis 1919 in belgischem Besitz und gehören zu den Bildern, um deren Erwerbung energisch gekämpft wurde. Sie sind 1876 in Paris entstanden, in einer Zeit also, wo Liebermann entscheidende Begegnungen mit dem drei Jahre älteren Munkacsy, mit Courbet und den Malern von Fontainebleau, Millet besonders, bereits hinter sich hatte. Er steckte im Studium des Franz Hals, dessen Bohémienne er schon vorher kopierte, und stand unmittelbar vor neuen Anregungen in Holland, dessen atmosphärische Beschaffenheit seine Vorstellung vom Malen umwälzte. 1876 malt Liebermann seine dunkelsten Bilder; die „Spielenden Kinder" gehören zu dieser Gruppe, im Ausmaß nähern sie sich den vorausliegenden sechs großen Formaten. Das Bild ist bei aller Sachlichkeit des Vortrags eins der gefühlsunmittelbarsten, die Liebermann gemalt hat. Es ist der Höhepunkt und gleichzeitig die Überwindung dessen, was als Sentiment der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts wiederholt gefährlich wurde. Der Instinkt ließ Liebermann vermeiden, was andere von der reinen Malerei immer wieder trennte, er wurde Meister durch Zurückdrängen der Associationen, die anderen das Metier erschwerten. Die Herbheit des Skeptikers ließ sein Gefühl selten an die Oberfläche, und dann stets mit männlichen Vorzeichen. Kein konstruierter Lichteinfall gibt diesem Bilde interessante Farbeneffekte. Von sich nähernden grauen und braunen Tönen in Wand und Fußboden steigt über helles Grau im Rock des Mädchens und Kleid des Kindes ein unendlich feines Gewebe trocken aufgetragener Farbabstufungen nach dem Kinderköpfchen auf, das in der Art des mittleren Franz Hals von lehmigem Graugelb nach mattem Rot variiert. Der weißliche Latz und die hellen Tupfen des Halstuches konzentrieren zusammen mit dem Blau der Kinderschuhe, der goldbraunen Puppe und dem knisternden Braun des Mädchenhaares die Aufmerksamkeit auf die Versenktheit des Spiels. Die tolpatschigen, mit breitem Pinsel gemalten Hände lassen die farbigen Akzente der Mitte nach der graubraunen Tonigkeit des Ganzen abklingen. In das Schwarz von Bluse und Haube mischt sich dunkles Blau. Der glasurbraune Napf rechts am Rand verstärkt den Eindruck des Aufbaus von links nach rechts. In der Erinnerung verblaßt die Größe des Bildes gänzlich hinter der Intimität der Wirkung.

Die „Freundinnen" von Lovis Corinth (98×118) sind vier Jahre nach der Übersiedlung nach Berlin entstanden (1904). Das Bild ist eins der ersten, auf denen die zupackende Vitalität des Malers sich mit der Selbstverständlichkeit einer malerischen Kultur paart, die das vorläufige Endziel des 65jährigen Meisters ahnen läßt und ihn neben die größten Bekenner des Lebens aus dem Geiste einer rein instinktiven Malerei stellt. Das Bild ist nichts als Malerei, so sehr, daß die schlechteste Wiedergabe noch immer mehr vermittelte, als die beste

Beschreibung. Vier Frauenkörper sind so ineinandergefügt, daß man von dem Steigen und Fallen einer Welle sprechen könnte; das Materiell-Körperliche ist so einseitig betont, daß die Wirkung schon beinahe in ihr Gegenteil umschlägt und der Eindruck eines Naturvorgangs mit seinem Jenseits von Gut und Böse zurückbleibt. Von Komposition zu sprechen ist kaum möglich angesichts einer Kraft, die sich scheinbar unwissend ausbreitet und alle Möglichkeiten der Bilderfüllung ausschöpft. Der Fleischton der vier Körper wechselt von Graurosa zu Mattviolett, die Farbe des Haares von Rötlich über Kastanienbraun zu Schwarz. Das weißliche Bettuch und der blaue Schal rechts oben bringen mit den hellen Flecken auf dem Boden die Müdigkeit des Farbenakkords in den nackten Frauengestalten noch deutlicher zum Bewußtsein. Die einrahmenden grüngrauen und braunen Töne von Wand und Teppich unterstützen diese Wirkung. Das Bild beweist, wie reine Malerei, die nichts anderes sein will, immer an die Tiefen der Kunst rührt; denn die Reinheit der Mittel gewährleistet die Gültigkeit des Resultats.

Lovis Corinth. Amor

Die junge Kunst in Belgien

Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Von PAUL FIERENS

ALLE künstlerischen Strömungen des vergangenen Jahrhunderts sind über die flämischen und wallonischen Provinzen dahingegangen. Eine Malerschule, die nacheinander mit Navez sich an David anschloß, mit Wiertz und Wappers romantisch war, mit Louis Dubois und der Sociéte libre des Beaux-Arts realistisch, mit Claus, Heymans und Van Rysselberghe impressionistisch, war ohne Unterbrechung dem Rhythmus von Wirkung und Gegenwirkung unterworfen, der heute von Paris aus geregelt zu werden pflegt. Nach diesem Geständnis ihrer Abhängigkeit nehmen wir für die belgischen Maler und Bildhauer eine Originalität des Temperaments in Anspruch, die diesen Einflüssen nicht erlegen ist. Wenn auch gerade der ästhetische Nationalismus durch die logische Konsequenz der Dinge der veraltetste aller existierenden Nationalismen ist und wenn die Schulabgrenzungen heute auch nicht mehr den Wert von früher haben, so hat sich die Vereinheitlichung doch eher auf technischem und formalem, höchstens auf theoretischem Gebiet verwirklicht. Die Seele behält sich ihre eigene Domäne vor, der unbewußte Gehorsam gegen den „Rassenimperativ" löst persönliche Reaktionen aus, und die gleichen Probleme des Augenblicks erfahren je nach dem Orte, wo sie gestellt werden, verschiedene Lösungen. Das Weiterbestehen einer einheitlichen belgischen Gruppe als Anhang des fest zusammengeschlossenen Blocks der jungen französischen Malerei liefert einen Beweis dafür, wie nötig diese Unterscheidungen sind.

Ein origineller Künstler tritt stets in einer gewissen Weise aus der Gruppe heraus, die er oder die ihn für sich in Anspruch nimmt. So war es in Frankreich mit Cézanne, so ist es in Belgien mit James Ensor, dem Vorläufer der modernen Bewegung. An ihn schließt sich eine sehr zahlreiche Nachkommenschaft von jungen Malern mit rivalisierenden Idealen an. Die einen lehrte James Ensor neue Farbenharmonien sehen, den anderen flößte er den Respekt vor einer soliden Architektur der Körpervolumina ein, und manche Kritiker möchten in ihm eine Art Propheten des Kubismus sehen. Das ginge viel zu weit, das Studium der Beeinflussung zwingt uns jedoch dazu, uns weniger an das Werk eines Künstlers selbst als an die tendenziözen Interpretationen zu halten, denen es unterworfen ist. Jedenfalls beginnt mehr als eine künstlerische Laufbahn mit einem Kultus für James Ensor, die in ihrer Entwicklung weiterhin ihren Weg unter dem Einfluß neuer Strömungen macht. Rik Wouters, ein junger, während des Krieges verstorbener Maler, erweiterte eine Bresche, die die Nachfolge Cézannes geöffnet hatte; Auguste Oleffe war — und ist noch — ein Beispiel für einen hartnäckigen Willen im Dienste des edelsten Charakters. Diese beiden Männer üben auf die heutige Generation einen klar erkennbaren Einfluß aus, der sich mit dem ihres gemeinsamen Meisters Ensor verbindet.

Dieser Mann aus Ostende, dessen britannische Abkunft den Vergleich mit Rowlandson und Turner rechtfertigt, ist mehr noch ein Erbe des Hieronymus Bosch. Mag seine Intelligenz auch noch so fein, seine Ironie noch so graziös und leicht sein, wenn er Masken oder melancholische Gevatterinnen malt, ist seine Kunst von Sinnlichkeit beherrscht. Er ist ein „König der brennenden Farbe", erstaunlich in seiner Harmonie, ein Meister der „Orchestrierung" glänzender Stilleben, ein freier Maler, den die Nordsee das Geheimnis des

Lachens und der Kühnheit, der Wut und des Zornes gelehrt hat, zugleich auch das Geheimnis einer feinen Abtönung des Lichts zu Farbtönen von Perlmutter und Muscheln, Morgenröte und schillernden Wellen. Ensor hat seine Hauptwerke zwischen 1880 und 1885 gemalt, aber er hat es bis in die allerletzte Zeit hinein verstanden, sich jung zu erhalten und mit der Jugend zusammen zu gehen. Er besitzt das seltene Vorrecht eines echten Meisters, belebend zu wirken, ein Befreier und Bekenner der Unabhängigkeit zu sein. Nach einer Ausstellung der „Jeune Peinture Belge", die im November in Paris stattgefunden hat und in der Ensor würdig vertreten war, beginnt man auch in Frankreich ihm die Anerkennung zu zollen, die Deutschland, Italien, und viel langsamer das offizielle Belgien, ihm zur Genüge gegönnt haben.

Der Einfluß des Genter Bildhauers George Minne auf die heutige flämische Kunst ist nicht weniger entscheidend als die des Malers von Ostende; sie wirkt beinahe in entgegengesetzter Richtung und erreicht jedenfalls andere Zentren der Empfindung und der schöpferischen Phantasie. Als Bildhauer und Zeichner ist George Minne, den Maeterlinck für einen Bildner des Mittelalters ansieht, vor allem anderen ein großer Beobachter der seelischen Bewegungen, eine kontemplative mystische Natur. In seinen bezeichnendsten Arbeiten verläßt er den Realismus, ohne sich von der Natur zu entfernen: er sucht durch Vereinfachung, durch eine leichte Veränderung der Winkel und Krümmungen nach der reinsten Ausdruckslinie. Jedem Gefühle, besonders den schmerzlichsten und ernstesten, gibt er ein Gesicht und einen Körper, den es bewohnen kann, und eine sozusagen notwendige Gebärde. Er führt uns auf die Betrachtung des Menschen und des in ihm sich abspielenden Dramas hin. Daher erinnert er mehr an Roger van der Weyden als an die großen Antwerpener Barockkünstler.

Zwischen Ensor und Minne führt die belgische Kunst ihre Revolution durch. Man muß dabei als einen wesentlichen Faktor auch die Schulung von Frankreich her berücksichtigen. Die Namen Cézanne, Matisse und Picasso kehren außerordentlich oft in den Ateliergesprächen wieder. Schließlich darf man unter den belgischen „Vorläufern" auch Laermans und Jakob Smits nicht zu erwähnen vergessen, die mitten im Impressionismus den Versuchungen des Schlagwortes „Die Farbe für die Farbe" und des unentwegten Luminismus nicht erlegen sind.

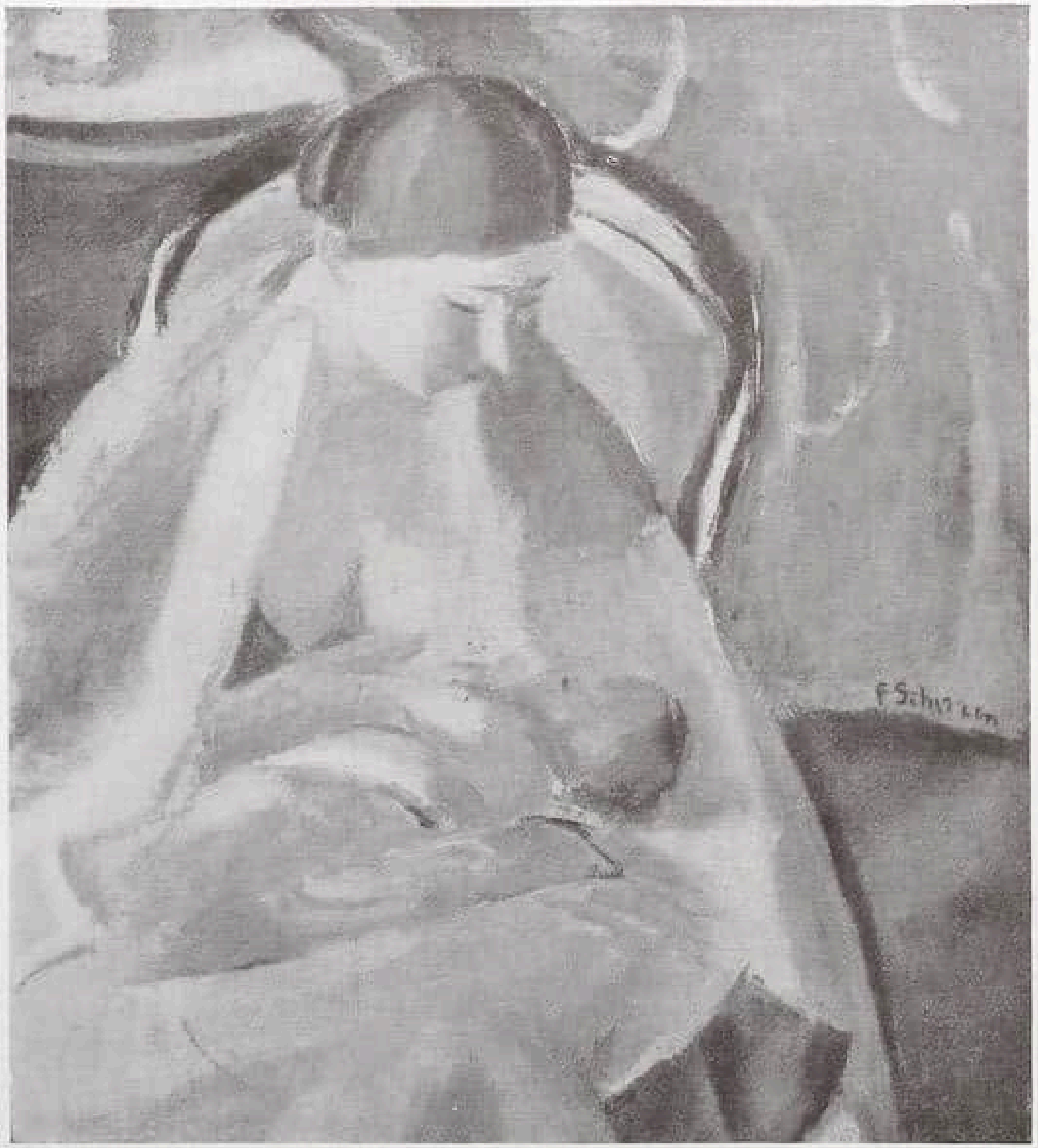
* * *

Jede Klassifizierung ist willkürlich. Um aber etwas Ordnung in das ausgedehnte und mannigfaltige Gebiet zu bringen, wollen wir behaupten, daß es in Belgien zwei gleich beachtenswerte Schulen gibt: die Flamen von Laethem-Saint-Martin, deren kraftvolle Originalität wir sogleich charakterisieren werden, und die Brabanter — wenn man unter dieser Etikette eine gewisse Zahl von Künstlern gruppieren will, die in und um Brüssel tätig sind.

Diese letzteren haben eben eine Krise überstanden. In ihrer Mehrzahl waren sie vor fünf bis sechs Jahren nichts als „Schönmaler" gewesen, mit all dem, was dieser Begriff von Sichgehenlassen und Empirie umfaßt. Eines Tages mußte jedoch diese etwas romantische Lyrik höheren Konzeptionen weichen. Man suchte nach neuen Grundsteinen für das Gebäude der Malerei, und wenn die Sehnsucht nach Stabilität langsamer als in Frankreich erfaßt wurde, so war sie in ihren ersten Äußerungen nicht weniger gebieterisch und verwirrend als in Frankreich.

Der reine Kubismus hat aber in Flandern nur wenige Anhänger: dieses Manko ist mit der geringen Neigung der flämischen Künstler zur Abstraktion

James Ensor. Stilleben



Ferdinand Schirren — Mutterschaft

Gustave van de Woestyne — Junge flämische Bäuerin

und ihrer zu scharfen intellektuellen Auffassung zu erklären. Zwei Antwerpener Maler, Floris Jespers und Paul Joostens, haben ihre Studien in der Richtung der logischen Auflösung und freien Wiederzusammenfügung gemacht, ohne sich je dazu zu entschließen, „die Farbe aufzuopfern". Servranckx, der weiter geht, verleugnet jede figürliche oder ornamentale Tendenz und hält die Form für das Ziel an sich.

Aber dem starren Kubismus tritt zur Zeit ein ästhetischer entgegen, der ihm übrigens seine Haupttugenden verdankt. Die anti-impressionistische Reaktion, die zu einer Art von Kompromiß zwischen Kubismus und Fauvismus gelangt ist, macht sich in dem Werk von etwa zehn Belgiern bemerkbar, deren Namen sich zwischen Roger Parent und Ferdinand Schirren einordnen lassen. Der eine dieser Maler verkörpert das Vernunftelement, der andere eine heute gemeisterte Wut.

Roger Parent, von Geburt Franzose, hatte den Mut, sich lange Zeit darauf zu beschränken, Erfahrungen zu sammeln. Seine einsame Arbeit trägt nunmehr endlich ihre Früchte. Er vollendet entschieden die Eroberung einer robusten Technik und seine Kraft fängt an, sich harmonisch zu äußern. Er hat uns endlich die großen dekorativen Werke gegeben, deren Stil und Schönheit manche beachtenswerte Versuche bereits ahnen ließen. Die Farbe ist düsterer geworden und hat dabei mehr Nuancen bekommen, die vereinfachte Komposition reduziert sich auf Arabesken, aus denen sich eine rein plastische Erregung auslöst. Parent hat nichts von einem Lyriker; er ist ein Maler, der sich in der Gewalt hat. Das Beispiel seiner Beharrlichkeit wird nicht vergeblich gewesen sein.

Im umgekehrten Sinne ist Ferdinand Schirren, der durch orientalische Abstammung eine unruhige und leidenschaftliche Seele überkommen hat, auf die Suche nach positiver Freiheit gegangen. Sein Instinkt war sein erster Lehrmeister, der wahre Instinkt eines Koloristen ohne Furcht und Tadel. Seinen ganz spontanen Arbeiten hat eine gewisse Unordnung einen frischen und heftigen Ton verliehen. Als ein wohltätiger, gleichzeitig aber gefährlicher Meister — in bescheidenerem Maßstabe gewissermaßen der belgische Matisse — hat Schirren mehr als einen Schüler auf die Bahn der Anarchie gebracht. Er selbst fühlt heute die Notwendigkeit, sich zu bezähmen; er strebt nach der neuen Ruhe, nach der teuer erworbenen Sicherheit. Ohne irgend etwas von den Gaben zu verlieren, die keine Anstrengung ersetzen könnte, führt er jetzt einen weniger kapriziösen Rhythmus in sein Werk ein.

Eine solche Entwicklung vom Extrem zum Gleichgewicht ist auch der Weg, den einige Maler gegangen sind, die unter dem Stern James Ensors begonnen haben. Mir fehlt jedoch die Muße, ihre Absichten genauer zu charakterisieren. Es sind dies Edgar Tytgat, Charles Counhaye, Jos Albert, Paerels, Creten-Georges, De Kat, Fernand Verhaegen und Ramah. Die einen wie die anderen erscheinen bemüht, großzügigeren Figuren, synthetischer komponierten Landschaften und konzentrierteren Stilleben ein weniger äußerliches Leben, ein größeres Gleichgewicht der Stimmung zu geben. Selbst bei reinen Koloristen wie Hippolyte Daeye, Philibert Cockx oder Strebelle stört die Pracht des Details kaum die Ordnung.

Da man unter dieser Gruppe eine Auswahl treffen muß, wollen wir besonders Jan Brusselmans erwähnen, einen der originellsten dieser Brabanter. Brusselmans ist ein manchmal etwas brutaler Zeichner, aber der denkbar zarteste Maler. Er kommt aus dem Impressionismus wie van Gogh und behauptet seine rauhe Unabhängigkeit. Aber unter dieser bäuerlichen Außenseite verbirgt sich ein eigener Zauber. Frische Harmonien von wunderbarer Rich-

tigkeit und wirklich menschliche Regungen lassen uns diesen einsamen und mißverstandenen Dichter liebgewinnen.

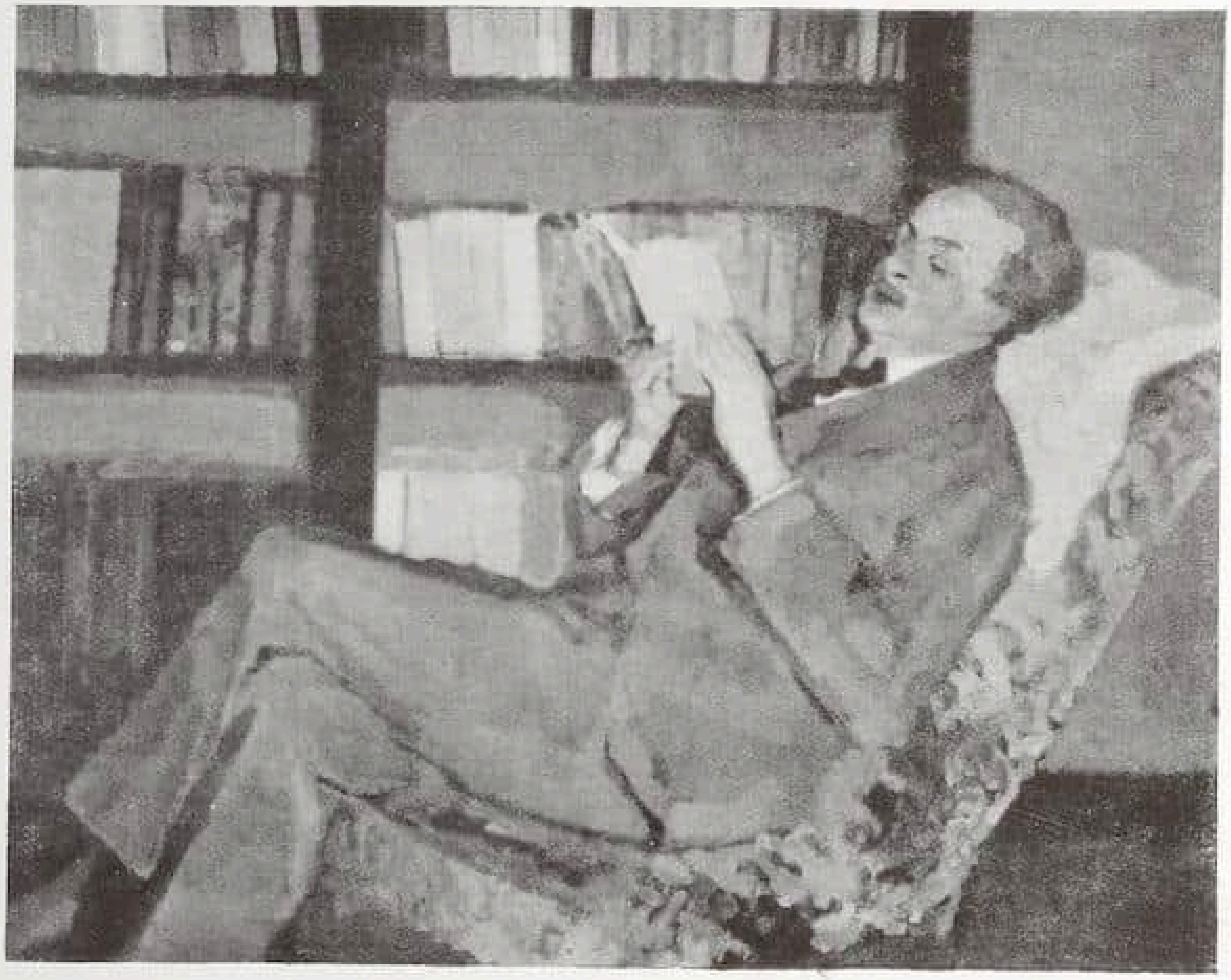
Charles Dehoy, ein ebenso sensibler Künstler, der aus verschiedenen Einflüssen Nutzen gezogen hat und heute gerettet und Sieger ist, teilt die Hoffnung seiner Zeit, wird sich jedoch von jetzt ab nur noch auf die Kraft seiner persönlichen Logik verlassen. Das Gehirn ist indessen nicht der ganze Mensch und Dehoy begreift dies, nachdem er es zunächst gefühlt, gedacht und geträumt hat. Seine von zarter Anmut entblößte Kunst hat jene Grazie und jenes geruhige Naturell behalten, das das Ergebnis einer bewußten Meisterschaft ist. Obwohl Charles Dehoy sehr geschickt ist, hält er seine Geschicklichkeit für nichts besonderes, und sein Fortschritt ist eine Folge seiner Widerstandsfähigkeit gegen die verschiedensten Versuchungen. Das Ideal läutert sich im Kampfe und ein in Schmerz und Unruhe geschaffenes Werk trägt nicht die Spuren ständigen Kampfes an sich. Freude am Schauen und Seelensgüte sind seine hervorstechendsten Tugenden. Zu einer Zeit, da man die Gärten des Verstandes wie ein verlorenes Paradies wiederfindet, wollen wir den Maler beneiden, der auf diese Weise das Zusammenklingen einer feinen Sinnlichkeit, eines jugendlichen Empfindungsvermögens und eines Verstandes ohne Dogmatismus verwirklicht.

Bei dem Antwerpener René Guiette herrscht, durch französischen Einfluß befördert, ebenfalls der Verstand vor. Aber dieser noch sehr junge Maler hat noch nicht sein letztes Wort gesprochen.

* * *

Man hat mit der bequemen Gegenüberstellung der flämischen Koloristen und der wallonischen Zeichner Mißbrauch getrieben. Ohne Zweifel zeichnet sich die junge Schule der Maasgegend durch eine Schüchternheit aus, die nicht den Zauber einer ernsten Erregung zu ersetzen vermag. Es gibt jedoch in Lüttich bereits Maler, wie Auguste Mambour und Marcel Caron, die die Erneuerung ankündigen. Mambour ist ein Künstler voll von schönster Energie; seine ohne Schroffheit von fast neutralem Grund sich abhebenden Silhouetten haben wie die Statuen von Constantin Meunier eine Bedeutung, die das Konkrete übersteigt. Ihre Gesten haben etwas von einer wahrhaft epischen Großartigkeit. Mambour hat von einem Aufenthalt im Kongo kürzlich Bilder mitgebracht, in denen sich die elementaren Gesten von Mann und Frau mit einem außerordentlichen Gefühl für Rhythmus und Gleichgewicht der Massen mit der großen Bewegtheit der Landschaft vereinigen.

Flandern war stets das Land der Kontraste. Ein abwechselnd sinnlich und kontemplativ veranlagtes Genie ist der Ruhm seiner Vergangenheit. Was für eine Kontinuität gibt es von van Eyck bis Jordaens? Welche Verwandtschaft besteht zwischen Verhaeren und Guido Gezelle? Während die Legende vom flämischen Künstler, der ein Trinker und Fresser sein soll, berauscht an der „brennenden Farbe“ und wie ein Gourmand versessen auf die schöne, ölige und goldige Farbmasse, immer noch fortlebt, gibt George Minne den idealen Aspirationen seiner Rasse neuen Aufschwung. Der Mann des Nordens ist eifersüchtig auf sich selbst und ungesellig. Kaum erfährt man von der Existenz einer Schule in der Umgebung von Gent, der Schule von Laethem-Saint-Martin, da erklären die Hauptmeister der Gruppe sich schon wieder als abtrünnig. Man findet sie heute recht weit von ihren gemeinsamen Anfängen entfernt. Es bleibt aber Tatsache — und vielleicht die bedeutsamste Tatsache der belgischen Künstlergeschichte seit dem Impressionismus —, daß vor etwa



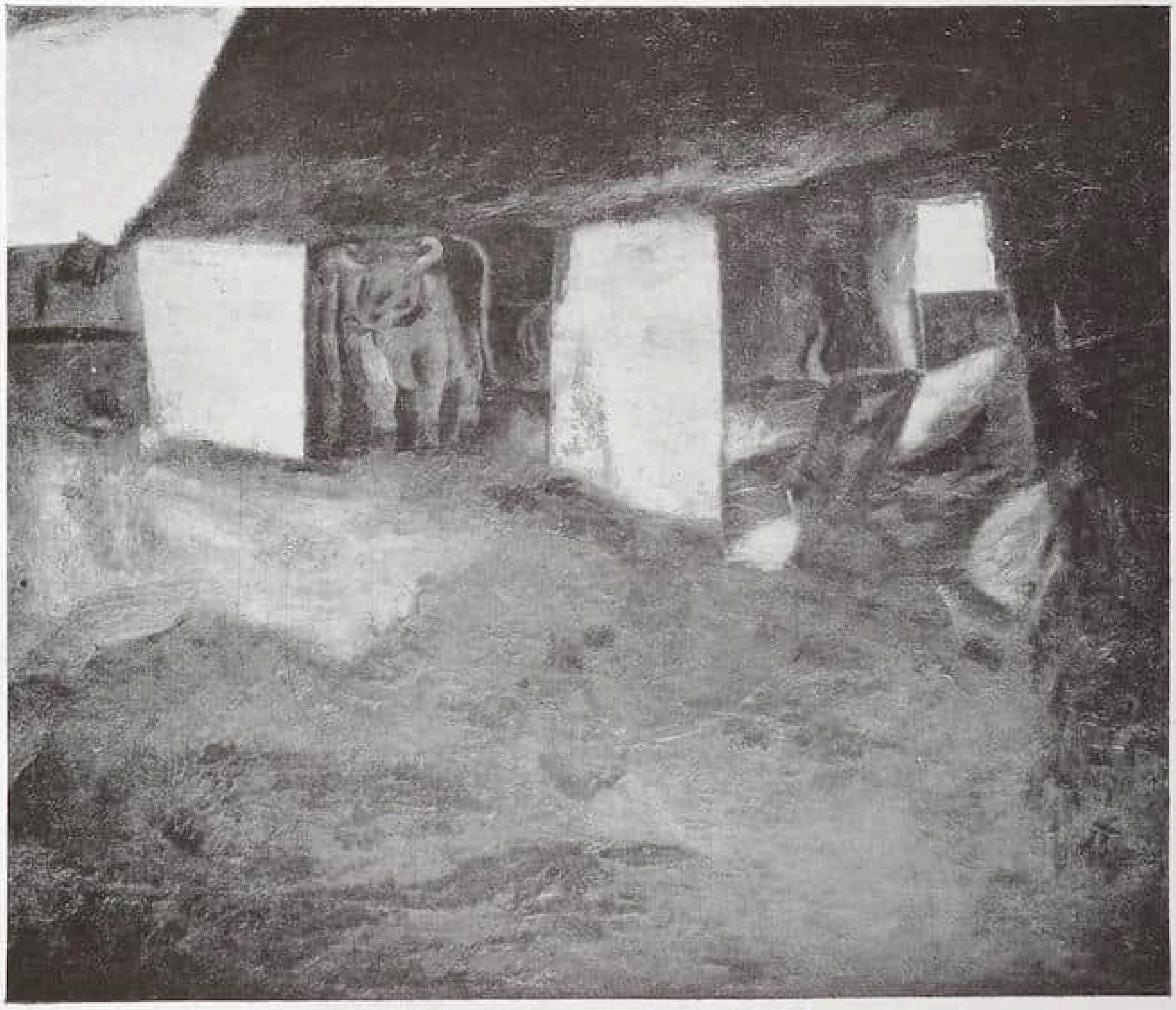
Charles Dehoy

Porträt

René Guiette

Landschaft

Auguste Mambour — Gabe



Constant Permeke — Der Stall

fünfzehn Jahren ein halbes Dutzend von Künstlern sich in Laethem-Saint-Martin, einem Dorfe bei Gent, um George Minne zusammenschlossen und eine Richtung einschlugen, aus der ein eigener Stil oder vielmehr eine geistige Richtung hervorging. Die Maler von Laethem bilden eine besondere Plejade, die die Traditionen der Vorfahren bewahrt; von Natur schöpferisch begabt und außerdem sehr indifferent gegen alles, was außerhalb ihres Kreises geschaffen werden mag, haben sie die Kraft der absoluten Aufrichtigkeit für sich. Alle verdanken sie George Minne die Offenbarung einer packend wahrhaftigen Kunst, einer Spiritualität ohne Weichheit. Sie verdanken Albyn van den Abeele, der in dieser Schule die Rolle des Zollbeamten Rousseau vertritt, das Hochgefühl einer Art von „Empfängniszeit", das sich mit der Reinheit der Primitiven vergleichen läßt. Die unbedeutendsten Landschaften von van den Abeele und seinen Epigonen Valerius de Saedeleer, Claeys, Saverys und Boulez (dieser letztere ist aber auch ein vorzüglicher Figurenmaler) haben etwas wahrhaft Intimes, etwas Innerliches und Religiöses.

Es gibt einen nördlichen Mystizismus, den von Maeterlinck und Charles van Lerberghe, eine Fähigkeit, die sinnliche Welt als Zeichen und Zeugnis einer Wirklichkeit zu betrachten, aber es gibt kein Verachten der Materie bei den Flamen. Albert Servaes ist der größte katholische Maler in Flandern, im Augenblick vielleicht der größte. Er hat die Wahrheit zur gleichen Zeit in der Natur wie in seinem Glauben gesucht. Als er unter den flämischen Erntearbeitern Motivstudien machte, studierte er die Gesten des Menschen und den Rhythmus der Erde, aber in seinem Geiste gestaltete sich logisch, wahrhaftig und ausdrucksvoll ein Werk, in dem die Materie sich mit der Seele versöhnt. Man hat ihn mit den Spaniern und mit Grünewald verglichen. Vor allem bewundernswert ist die Einheit, der Reichtum und die innere Kraft seines Werkes. Unzählige Studien von Bauern und Landschaften bereiten seine Apostelgestalten und seine berühmten Folgen: „Das Leben des Bauern" und „Der Weg des Kreuzes" vor, dessen erste Fassung in Kohlezeichnung der Gegenstand heftiger und bedauerlicher Polemiken war. Heute ist Servaes mit Wandmalerei beschäftigt und die wenigen Werke, die er eben für Holland ausgeführt hat, haben einen Stil, der an nichts Bekanntes erinnert, höchstens an primitive frühchristliche Malereien.

Wenn man dagegen die Manier von Gustave van de Woestyne mit einem vornehmen Stammbaum ausstatten wollte, müßte man an Bruegel als seinen Ahnherrn denken. Der moderne Zeichner hat das gute Gewissen des alten Malers und etwas von seinem volkstümlichen, zum mindesten von seinem satirischen Geist. Denn van de Woestyne ist ein melancholischer Dichter. Er wandelt sich rasch, an Stelle von Virtuosität tritt bei ihm der Geist der Opferfreude, und seine Kompositionen sind nach den Regeln einer Geometrie ohne starre Strenge organisiert. Selbst der Gedanke wird konzentrierter und geklärter.

Für Constant Permeke war der Aufenthalt in Laethem-Saint-Martin nur eine Entwicklungsperiode, während der er als Zeichner stark unter dem Einfluß von Servaes und von dem Radierer Jules de Bruycker stand. Während der letzten Jahre hat er jedoch in Ostende nicht weit von James Ensor gearbeitet. Er ist sich dabei ganz über sich klar geworden und hat es zum Meister in einer Technik von gewaltig pastosem Farbauftrag gebracht. Das Malerische im Leben der Fischer und der Wellen übersieht er, um seinen tiefen Sinn zu erfassen. Da er instinktiv konstruiert, so zieht er das „Bild" der Studie vor und kommt damit zu den allervernünftigsten Ideen. Er sucht nicht modern zu sein, er ist es unwillkürlich, wie er auch ohne sein Wissen der großen flämischen Vergangenheit tributpflichtig bleibt. Permeke begnügt sich, den Weisungen eines edlen,

wenn auch etwas wilden, heftigen und lyrischen Temperamentes zu gehorchen. Er ist einer der originellsten unter den heutigen Malern.

Das Werk Permekes ist bereits so beachtenswert, wie das Ensors und Minnes. Beiden verdankt er viel: Liebe zur schönen Materie, Liebe zur „menschlichen Materie", Liebe zu Himmel und Erde, besonders zum Meer, alle diese Ideale, die nichts Exklusives und Gegensätzliches haben, vereinigt Permeke in seiner Malerei. Kann man überhaupt einen Flamen nennen, der nicht zugleich „Auge" und „Temperament", Kolorist und Lyriker wäre? Permeke ist wahrhaftig eine „Naturkraft", eine bald entfesselte, bald gebändigte Kraft, die einem konstruktiven Willen dienstbar ist.

Nur im Vorübergehen können wir auf den Einfluß hinweisen, den ein französischer Maler, bei dem mehrere Belgier in Holland arbeiteten: Le Fauconnier, auf Gustave de Smet ausgeübt hat. De Smet macht auch Anleihen beim deutschen Expressionismus. Trotzdem ist er einer unserer originellsten Künstler, vielleicht der am weitesten „Fortgeschrittene" — auf guter Bahn — und sicher einer von denen, dessen Werke in unserem Gedächtnis haften, weil sie das Leben neu zusammensetzen, indem sie es vereinfachen, weil sie „überrealistisch" sind.

Es wäre noch über Fritz van den Berghe zu sprechen, der sich an die beiden Vorhergehenden anschließt, auch ein Wort über Spilliaert zu sagen, der mit einigen Reflexen der Wirklichkeit, einigen Schatten von Schreckbildern und vielen Blumen als Dichter jongliert. Auch die Bildhauer dürften nicht übergangen werden. Wir sind aber bereits dem größten unter ihnen, George Minne, begegnet.

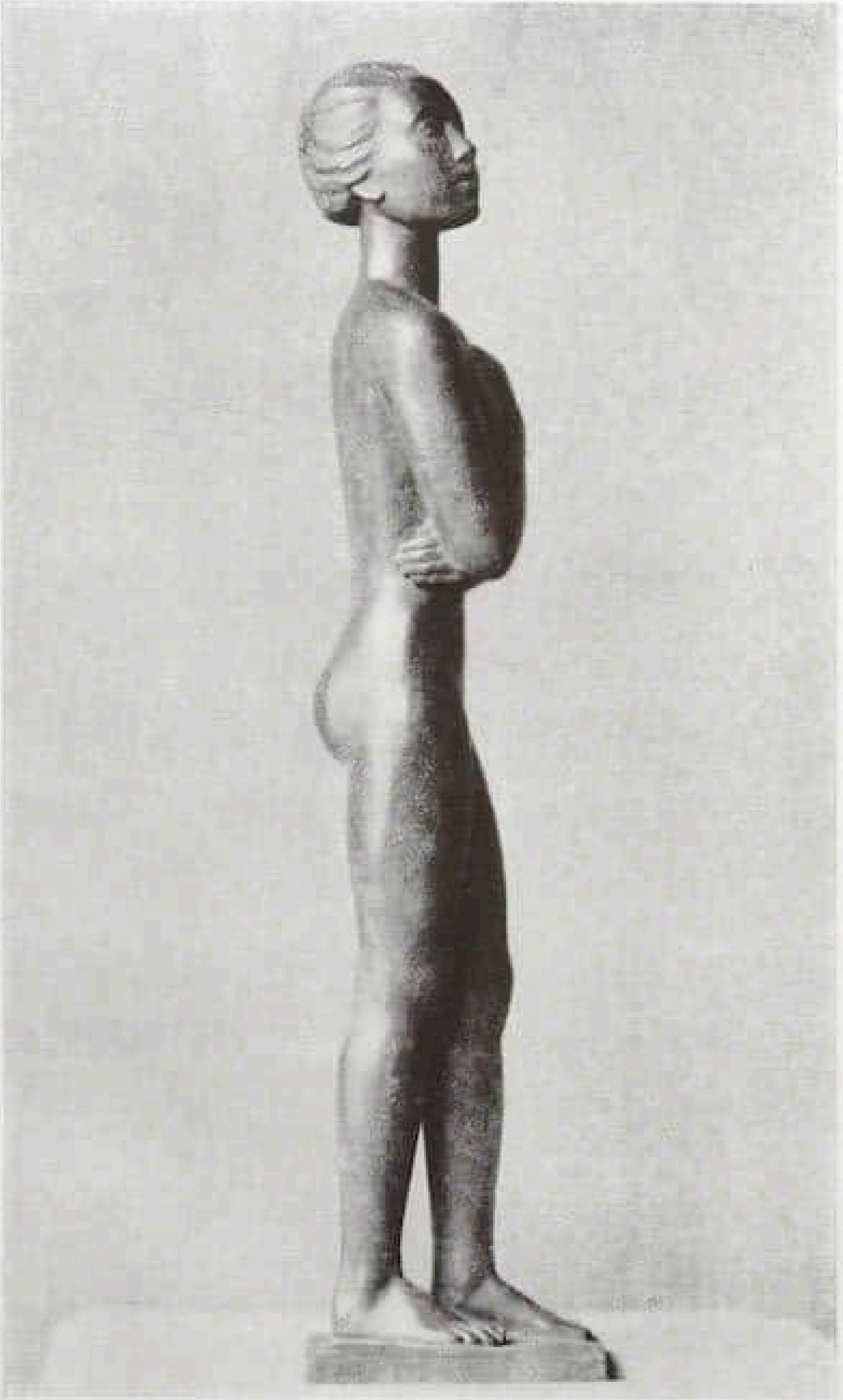
An die Schule von Laethem-Saint-Martin schließt sich auch Josef Cantré an, auch er wie Masereel ein Radierer, der ein „guter Europäer" ist. — Josef Cantré, der wenig geschaffen hat und der viel Erregung auf die eckigen Züge eines Gesichtes konzentriert, zeigt einen schönen Schöpferwillen und beugt sich achtungsvoll vor den Forderungen der Materie. Oscar Jespers, ein Nacheiferer von Lipschitz, würde ein aufmerksames Studium verdienen. Die anderen zeigen sich abhängig von einem Impressionismus, dessen Meister in Belgien Rik Wouters bleibt. Übrigens sind fast alle Maler. Schirren und de Kat haben einige Gestalten von üppigem und flüchtigem Leben modelliert. Dolf Ledel wird sicher auf dieser Bahn weiter gehen und dabei seinen Stil und auch seine Ruhe wieder erringen. Gustave Fontaine findet in einer Reihe von Büsten und Kompositionen von bescheidener Haltung den Ausdruck für eine ungeheuer delikate und sensible Künstlerseele; er ist vor allem darauf bedacht, seinem Werk eine Atmosphäre von süßer Intimität zu geben.

Ernest Wynants ist ein Dekorateur, der an die Tradition der Monumentalskulptur anknüpft. Wenn er zugleich an die Orientalen, an die Ägypter und an die Dorier erinnert, so ist er doch als braver Mechelner vor allem ein Nachkomme der Flamen des 17. Jahrhunderts.

Um zum Schluß zu kommen, konstatieren wir, daß es eine zeitgenössische belgische Malerei und Skulptur tatsächlich gibt. Wir können ohne Furcht auf die Vergangenheit schauen: Sie überschattet uns, aber sie erdrückt uns nicht.

Albert Servaes — Aus: Der Weg des Kreuzes

Roger Parent — Komposition



Aufblickende. 1920

Schöpfung. 1924

Georg Kolbe

Aus der Georg Kolbe-Ausstellung in der Galerie Arnold, Dresden

RUNDSCHAU

Sammlungen

DAS NEUE SKULPTUREN-MUSEUM IM HAAG

In einem schönen Museumsgebäude auf dem Carnegielaan 12 wurden die Skulptursammlungen Lunsingh-Scheurleer, W. von Bissing, E. von der Heydt der Öffentlichkeit übergeben. Die Eröffnung des Museums hat die folgende Vorgeschichte:

Der Haager Kunstfreund und Antikenkenner C. W. Lunsingh-Scheurleer ist einer der wenigen in Holland, der für antike Plastik eine ursprüngliche, instinktive Liebe besitzt. Dieser Liebe konnte er als Vorsitzender des Verwaltungsrats der Haager Akademie dadurch Ausdruck geben, daß er der Akademie die Anlage einer umfassenden Sammlung von Gipsabgüssen ermöglichte. Einen ersten Zuwachs erfuhren die anfangs geringen und verwahrlosten Bestände durch die Aufnahme von etwa 2000 Gipsabgüssen aus dem Haarlemer Kunstgewerbemuseum. 1919 wurde der größte Teil der Gipsabgüsse des Düsseldorfer Kunstgewerbemuseums erworben. Die Aufstellung dieser meistens westdeutschen Reproduktionen mittelalterlicher Plastik konnte im Museum der Akademie 1920 abgeschlossen werden, wurde jedoch aufs neue umgestülpt, als Mitte 1920 durch Lunsingh-Scheurleer für die Akademie die Kölner Gipsabgußsammlung Gerber hinzuerworben wurde, die sowohl den antiken wie den gotischen und den renaissancemäßigen Abgußvorrat vergrößerte und endgültig ergänzte. So erhielt 1921 diese Gipsabgußsammlung endlich den Charakter, den man von Anfang an hatte erzielen wollen, nämlich einer Sammlung, die den gesamten Werdegang der abendländischen Skulptur verdeutlicht. Die Mittel zur Errichtung dieser Sammlung sind ausschließlich von privater Seite zusammengebracht worden; um sie auch für eine weitere Vergrößerung der Sammlung zu gewährleisten, wurde 1920 die „Vereinigung von Freunden des Gipsmuseums“ gegründet.

Für sich selber verlegte C. W. Lunsingh-Scheurleer sich auf das Sammeln hellenischer und hellenistischer Kleinplastik. Diese Sammlung wuchs dermaßen an, daß daran gedacht werden mußte, ihr einen eigenen Aufstellungsort zu schaffen. Den Plänen des Sammlers kam der Umstand entgegen, daß auch die Sammlung des deutschen Ägyptologen Prof. W. von Bissing obdachlos war. W. von Bissing hatte, als er 1922 der Berufung an die Utrechter Hochschule Folge leistete, seine auf 15000 Nummern bezifferte Sammlung von München nach Holland überführt; hier war sie in einem Haager Schuppen vorläufig untergebracht worden. Von Bissing teilte in einem Zeitungsberichte mit, daß sein Kunstbesitz in München niemals vollständig aufgestellt worden sei, und daß er erst jetzt in Holland die Gelegenheit gefunden habe, diesen recht zu übersehen und einigermaßen zu klassifizieren. Da die beiden Sammlungen eine Menge stilgeschichtlicher Berührungspunkte miteinander aufwiesen, war anzunehmen, daß sie bei einer gemeinsamen Aufstellung unter demselben Dach sich harmonisch ergänzen würden.

Als das Museumsgebäude beinahe einzugsfertig stand, schloß sich den beiden E. von der Heydt, der Sammler ostasiatischer Plastik, an. Seine von Dr. Karl With und anderen des öfteren beschriebenen buddhistischen, chinesischen, afrikanischen Skulpturen standen ursprünglich in einem, etwas winkeligen Patrizierhause der Amsterdamer Keyzersgracht. Sie sollten von hieraus nach Zandvoort überführt werden, wo der Sammler einen eigenen Aufstellungsraum zu errichten gedachte. Der Entschluß aber, sich dem Haager Museums-Institut anzuschließen, sichert dem Publikum die Möglichkeit, die Kunstwerke zu besichtigen, ohne erst eine umständliche Reise nach dem kleinen Küstenort machen zu müssen. Obwohl das verbindende Glied der Sammlung von der Heydt mit den Kunstschätzen der beiden anderen Sammler eben nur dieses ist, daß es sich hier wie dort um Steinbildwerke handelt, obwohl also die drei Kabinette der ostasiatischen Plastik die chronologische und ethnographische Linie der heutigen Schauanlage geradezu durchbrechen, dürfte es doch überaus zu begrüßen sein, daß diese östliche Kunst gerade in diesem so westlichen Kulturrahmen eingefügt wurde. Gerade durch diese Nebeneinanderstellung wird ersichtlich, wie innig die Kunst des Nillandes bis nach Äthiopien hin zum Lebensgefühle der Mittelmeerbewohner tendiert, wie also Ägypten, Palästina, Kleinasien kulturell nicht als morgen- sondern noch als abendländische Provinzen anzusprechen sind.

Das Museum steht unter Leitung von Prof. W. von Bissing und der Archeologin E. F. Prins de Jong. Zur Stützung des Instituts wurde eine „Vereinigung zur Förderung der antiken Bildung“

ins Leben gerufen, die nicht nur die Einrichtung von Vorlesungen und die Herstellung von Lichtbildern für Unterrichtszwecke, sondern auch die Veranstaltung von Ausgrabungen zur Erweiterung der Sammlungen auf ihrem Programme stehen hat. Es liegt ein vorläufiger Katalog vor, der dem Besucher nicht nur trockene Aufzählungen, sondern einige näher an die Materie heranführende Winke gibt. Auf das Museum wird hinsichtlich seines kunstwissenschaftlichen Wertes noch näher einzugehen sein. *H.*

DOMENICO VENEZIANO IN CAMBRIDGE

Die „Times" vom 23. Februar weiß von einer kunsthistorischen Entdeckung zu berichten, im Zusammenhang mit zwei italienischen Gemälden, die die Familie des verstorbenen Professor Frederick Fuller dem Fitzwilliam Museum in Cambridge geschenkt hat. Die beiden Bilder waren um 1815 herum nach England gekommen, von der folgenden Beschreibung begleitet: „Due guadri piccoli in tavola di Domenico Ghirlandajo che uno rapresenta il miracolo di S. Zanobi e l'altro L'Annunziazione. Erano nella chiesa di Sa Lucia di Firenze". Kurz nach der Übergabe ans Fitzwilliam Museum, am 30. Oktober des vergangenen Jahres, besuchte Professor Yashiro aus Tokio, ein vorzüglicher Kenner der florentinischen Schule, Cambridge und erkannte im Augenblick, daß nicht Domenico Ghirlandajo, sondern Domenico Veneziano der Maler der Annunziazione ist und dieses Bild einst ein Teil der Predella eines andern Gemäldes dieses Malers war, nämlich der „Jungfrau mit Kind und vier Heiligen" in den Uffizien (früher über dem Hochaltar der Kirche Santa Lucia de Bardi in Florenz). Ein paar Wochen später kam Mr. Berenson unabhängig zu derselben Annahme und wies darauf hin, daß der Bischof des in den Uffizien hängenden Bildes, bisher S. Nicolaus genannt, in Wirklichkeit S. Zenobius ist. Ein drittes Stück der Predella, „Das Martyrium der heiligen Lucia", befindet sich im K. Friedrich-Museum in Berlin, ein viertes, wie Mr. Berenson mitteilt, stellt den jungen Täufer in der Wüste dar und befindet sich im Besitz des Carl W. Hamilton in New York, und das fünfte und letzte Stück war noch vor kurzem in den Händen von Julius Boehler in München. Mr. Berenson beabsichtigt, sämtliche fünf Predellabilder zu publizieren, als „einen Beitrag zum besseren Verständnis Domenicos Venezianos und seiner Rolle in der florentinischen Kunst". *Bo.*

KOKOSCHKA-BILDER IN DEUTSCHEN MUSEEN

In der Ausstellung von Kokoschka in der Galerie Arnold Dresden wurden folgende Bilder von deutschen Museen angekauft:

„Porträt Loos" 1908, National-Galerie, Berlin; „Selbstbildnis" 1922, Chemnitzer Kunsthütte; „Doppelporträt" 1914 aus der Sammlung Garvens, Dresdner Galerie.

DEN HAAG

Prof. Dr. Six setzt sich im „Haagsch Maandblad" für die Gründung eines holländischen Architekturmuseums ein. Dieses Museum sei als Unterabteilung des Reichsmuseums oder in einem besonderen Gebäude unterzubringen. Es müsse vor allem Zeichnungen und Grundrisse, namentlich auch nicht ausgeführte Entwürfe sowie Skizzen mit während des Baues angebrachten Veränderungen enthalten. Den Kern dieser Architektursammlung könne ein kleines Archiv von Zeichnungen bilden, die sich bereits im Graphischen Kabinett des Reichsmuseums befinden. *H.*

LONDON

Unter den Neuerwerbungen des Britischen Museums befindet sich eine „Yard of Ale". Es ist das ein Glasgefäß, das eine Yard hoch ist, einen schlanken Hals trägt, auf einem runden, flachen Fuße ruht und aus einer Zeit stammt, wo es noch Leute gab, die seinen Inhalt in einem Zug zu leeren vermochten. Eine andere Kuriosität ist ein „Boot Glass", d. h. ein Likörglas in der Form eines Schuhes. In der Zeit Georgs III. pflegte man daraus auf die Verdammnis des Lord Bute zu trinken. Schon wertvoller als Neuerwerbung ist eine große Vase (28 Zoll hoch und 24 Zoll im Quermesser) aus der Han-Dynastie. Die Keramik ist von grauer Farbe und trägt drei, ungefähr zwei Zoll breite, Bänder.

* * *

Die National Portrait Gallery hat ein Porträt der Königin Elizabeth erworben aus dem Besitze des Earl of Darnley, dessen große Gemäldesammlung demnächst auf die Versteigerung kommen wird. Das Gemälde zeigt uns die englische Königin in einem Alter, das man wohl auf vierzig Jahre schätzen darf. Ihre Züge zeigen noch nicht jenen harten, ja grausamen Ausdruck, den wir von andern Bildnissen her kennen. Die Gallery besitzt verschiedene andere Porträts der Königin, worunter die Hilliard-Miniatur, das schönste Bild der Königin, das sich in unsere Zeit hinüberge-

rettet hat. Der Autor des neuerworbenen Porträts ist unbekannt. Mr. Milner, der Direktor der National Portrait Gallery, hält es für nicht ausgeschlossen, daß es von John de Critz stammt. Wichtiger als die Frage der Autorschaft ist die Tatsache, daß die Nation nun ein schönes, sprechendes Bild ihrer größten Königin besitzt.

Henry Van den Bergh, der 1923 dem Victoria and Albert Museum eine herrliche Sammlung von holländischen Kacheln überreichte, hat den Wert und Umfang der Kollektion noch vermehrt durch die Hinzufügung eines Kachelgemäldes von Cornelis Boumeester. Im Gegensatz zu den meisten Kachelmalern ist dieser Meister von eigenen Kompositionen ausgegangen. Sein Lieblingssujet war das Schiff, und nur ganz gelegentlich malte er auch Landschaften. Das dem Museum überreichte Gemälde (5 auf 3¼ Fuß) stellt eine Seelandschaft dar, worauf sich Schiffe jeglicher Art bewegen. *Bo.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Lovis Corinth / Aquarelle, Pastelle, Plastik in der Sezession / Leo von König / Emil Bizer / „Sturm"/ Friedrich Loos (1797 bis 1890).

Der Kollektion von früheren und neuesten Bildern Lovis Corinths in der Kleinen Galerie fehlt es nicht an erstaunlichen Stücken, erstaunlich trotz unserer in den letzten Jahren wesentlich gemehrten Vertrautheit mit dem Oeuvre und den Ausdrucksmöglichkeiten dieser genialen Persönlichkeit. Ein ganz stetiges Frauenbildnis von 1890 eröffnet zwingend die Folge, eine prallbrüstige „Nanna" von unwahrscheinlicher Schwellkraft der gemalten Form (1911), der bereits schwüngig gelöste Liegeakt aus der Sammlung O. Skaller (1918), das Meier-Gräfe-Porträt (1914) und anderes leiten über zu den Werken der Altersfreiheit. Wieder sind es die Walchenseebilder, das schütter und überschüssig entworfene größere sowie jenes zu blauweißem Tiefklang und gedrängtem Empfindungsgehalt verdichtete kleinen Formates, die vor allem fesseln: dann ein hohes Selbstbildnis mit Palette, graubraun und traumfremd schimmernd, Dokument erhabener Herbstlichkeit, und, um nur eines noch zu zitieren, der unnachahmlich sprühend und belebt vor den hellen Grund gesetzte Strauß von Flieder und Anemonen, eines der vollkommensten Stilleben dieser freigebigen Hand. Auch unter den Aquarellen und Handzeichnungen findet sich manches Blatt, das die mit dem Namen Corinth verknüpfte Vorstellung noch zu bereichern vermag. Inmitten dieser trefflichen Auswahl bestätigt sich abermals das bekannte Bildnis des verstorbenen Reichspräsidenten, das vermutlich bald den Ruf bekommen wird, an repräsentativem Platze das Gedenken Friedrich Eberts zu ehren. —

Auch im Rahmen der diesmal dem Aquarell und Pastell gewidmeten Frühjahrsschau der Sezession dominiert unbestritten der leichtflüssige Impetus Corinths, dessen Art sich mit den Eigentümlichkeiten der Wasserfarbe, mit ihrem flinken Leben, ihrer Löslichkeit und Degagiertheit besonders glücklich begegnet. Neben weit vollkommeneren Proben bekannter Thematik ist am bemerkenswertesten eine fliegende Ballimpression, wahrhaft vom Fleck weg gemalt, schwirrend vom Widerhall bunt gekreuzter Rhythmen. Ringsum findet sich kein Zweiter, dessen Umgang mit den besonderen Material sich ähnlich formzeugend ausgewirkt hätte. Nirgends ist der Esprit, der liquide Elan der Tusche persönlich entwickelt, und unter manchen liebenswürdigen und wohl auch ganz forschen Arbeiten bleiben doch alle Erweise einer unmittelbaren Beziehung zu nun gerade dieser Technik zu vermissen. Die Wasserfarbe ist ein so dankbares und gefügiges Medium des künstlerischen Ausdrucks, daß man sich sogar wundern muß, wie gering die Anzahl der auch nur gefälligen, koloristisch angenehmen, den Anschein mindestens der Kühnheit gewährenden Blätter zwischen vielen recht dürftigen und schwerfälligen hier doch geblieben ist. Selbst in den Mappen bescheidener Talente pflegt man nicht vergebens nach reizvollen Aquarellen zu suchen. Demgegenüber muß der Grad, der hier durchschnittlich vertreten ist, enttäuschen. Doch möchte Einiges in separater Betrachtung gewiß mehr hergeben, und schon darum wollen wir uns der Einzelkritik enthalten. Am weitaus erfreulichsten muten einige bescheiden gehaltene Blätter von noch nicht oder kaum bemerkten Verfassern an, denen Unrecht geschähe, wollte man sie bei dieser für sie seltenen Gelegenheit nicht wegistens benennen, um ihnen zu einer volleren zu verhelfen. Die ungekünstelten, stillen Ansichten der Dachregion, des Bahndammes, die Elsa Hoffmann zeigt, Joachim Beringers Landschaften, die Ausschnitte der Straßentrübnis von Karl Holtz, O. Embers Akt enthalten mehr als die meisten effektsicheren Fabrikate ständiger und prominenter Erscheinungen dieses Kreises. Auch Hans Steiners erschreckendes Blatt „Christian science" setzt sich im Betrach-

ter fest. Pilarski fällt erneut auf, mit einem Pastell Karl Klein. Im übrigen umspannt die Ausstellung wieder den beträchtlichen Raum etwa von dem diesmal durch Leichtigkeit und atmosphärischen Ausdruck des Pinsels ausgezeichneten Robert F. K. Scholtz bis zu Otto Dix oder von Lesser Ury bis zu Felixmüller. Will die Sezession nach dem Ableben der rivalisierenden Schwestergruppe künftig versuchen, deren wertvollste Kräfte an sich zu ziehen, so wird sie getrost diese Weite der Grenzen behalten dürfen, sich aber von manchem belastenden Füllsel befreien müssen. Es sind aber keineswegs die Vertreter der entwicklungsgeschichtlich ältesten Schicht, die das Niveau der Sezession drücken, das hat gerade diese Veranstaltung wieder gezeigt. Deren Clou sollte wohl eine Serie neuer Signacs werden, aber die wirken überraschend geschmäcklerisch und wesenlos. Eher dürfen eine besondere Aufmerksamkeit die lebhaften Buntkreidezeichnungen Paul Paeschkes beanspruchen, die in reicherer Folge den Fünfzigjährigen ehren. Dürftig, wie gewohnt, nimmt sich die Plastik aus. Die weitaus beste Arbeit ist Kurt H. Isensteins Bildnis des Schriftstellers Emil Ludwig, individuell in Blick und Mund, hervorragend in der Kennzeichnung der schlaff-elastischen Beschaffenheit des fleischigen Gesichts. —

Außer seiner Sammlung von Kokoschka-Handzeichnungen (über die in den für alle Schwarzweißdarbietungen nunmehr zuständigen „Monatsheften für Bücherfreunde und Graphiksammler" referiert wird) zeigte Gurlitt in der Potsdamer Straße eine Reihe von Tierskizzen Leo von Königs, denen es nur in wenigen Fällen, etwa bei etlichen exotischen Vögeln, gelungen ist, den bunten Sonderreiz, die spezifische Gebärdung der Kreatur zu erfassen. Meist sind diese Bildchen trotz einer gewissen malerischen Befreiung zähe im Duktus wie im schwärzlichen Kolorit, die Fleckenbewegung triumphiert nicht über das Stoffliche, sondern verunklärt es meist nur, den wilden Tieren fehlt der bestialische Nerv. Oft scheinen Vorbilder den Künstler zu enteignen, Delacroix seine Vorstellung, Daumier seine Sprache. — Freundliche, aber leichtfertig auf den von selbst sich erzeugenden Reiz der fließenden Farbmischung spekulierende, auch in der Stimmung nur oberflächliche Aquarelle von Emil Bizer mit süddeutschen Sommermotiven ergänzen die Monatsschau.

Man wird vieles von dem, was der „Sturm" in allmonatlichem Wechsel zu Gesicht bringt, als recht dubios erachten und trotzdem mit der Anregungskraft dieser beharrlichen Propaganda eben ihre Frequenz anerkennen müssen. Aber gerade dann wünschte man, gewisse Namen und Kollektionen nicht zu regelmäßig wiederholt zu bekommen. Die Zusammenstellung Moholy-Nagy und Hugo Scheiber war erst vor mehreren Monaten da. Letzterer wirkt diesmal etwas günstiger: als ein ganz fescher, auch farbig aparter Skizzist, der Köpfe und städtische Rhythmen im Zeitungszuschnitt aufzufangen versteht. Der ungarische Konstruktivist ist meist mit älteren Arbeiten, planimetrischen Überschneidungsstudien, vertreten. In den jüngsten bemerkt man ein Vorwalten der Streifenmotive. —

Am stillen Matthäikirchplatz hat die Kunsthandlung Bermann & Bermann ein Souterrain inne, und kaum einen passenderen Ort hätte man in dieser turbulenten Stadt finden können, um mit Friedrich Loos bekannt zu machen, den Nachlaß dieses 1797 zu Graz geborenen Kleinmeisters auszubreiten, den ein bis 1890 währendes, liebevoll-anspruchslosem Malerwerk gewidmetes Leben über das Wien Waldmüllers schließlich nach Kiel geführt hat. Man sieht klaräugige, feine Bildchen aus dem Voralpenland, zierliche Waldinterieurs, wohl auch einige nicht sehr bedeutende italienische Erinnerungen. Eichen stehen stämmig im Wiesenraum, freundlich sprudelt der Bach, strählt sich liebenswürdig im Fall; das Kraut des Bodens, das Geäder des Steins ist genau und herzlich porträtiert. Dann und wann ein biedermeierlicher Mensch inmitten. Dergleichen ist uns in seiner geschmackssichseren Einfachheit und Eindringlichkeit, wie sie sich am reizvollsten in den Stücken der dreißiger Jahre dartut, höchst wohltätig zu betrachten. Einen hervorgehobenen Platz in der Kunstgeschichte maßt es sich ja nicht an. *Willi Wolfradt.*

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Kühl & Kühn: Lissitzky / Erfurth: Japanische Holzschnitte / Fides: Sturm.

Eine erfreulich vollständige Ausstellung der Arbeiten Lissitzkys aus den Jahren 1919—1925 ist zur Zeit bei Kühl & Kühn (an der Friedrich-August-Brücke). Ein Dutzend Prounen, 15 Kartons und eine Anzahl farbiger Lithos sind von Frau Küppers sorgfältig ausgewählt und sinnvoll gehängt worden. Überall, wo Lissitzky bisher auftrat, überzeugte er durch die unerhörte Exaktheit seiner Werke, die der Wissende liest wie der Mathematiker mathematische Aufzeichnungen, der Kapellmeister eine Partitur. Die Kühle und Klarheit ist nicht das Ergebnis einer Techniker- oder Ingenieur-

intelligenz, sondern einer künstlerisch-hellseherischen Begabung, deren Quellen jenseits der Natur in einem Bereich liegen, wo exakte Wissenschaft mit Phantasie und Intuition sich paart, wie etwa in der Astrologie oder der Relativitätstheorie. Die Relation spielt in seiner Gestaltung der Verhältnisse von Form, Farbe, Licht, Materie Raum und Zeit eine entscheidende Rolle, und sein schöpferisches System gegenseitiger elementarer Beziehungen tritt in eine gewisse Parallele zu den neuesten Forschungen der physikalischen Wissenschaft. Es besagt nichts für noch gegen Lissitzky, wenn er behauptet, daß der Prounen-Gestalter in sich alle Elemente des modernen Wissens, alle Systeme und Methoden konzentriert. Auf das Resultat kommt es an, und das überzeugt. Wie aus scheinbar unkünstlerischen Voraussetzungen das Werk entsteht, wie das Imaginäre als das eigentlich Lebendige Körper wird, bleibt ein Geheimnis, das er so wenig erklären kann wie Kandinsky das Zustandekommen seiner Abstrakta. Lissitzky, über den der Cicerone im vorigen Jahrgang (Seite 1058) einen Aufsatz brachte, hat die ernstesten Studien über die Formen, besonders die mehrdimensionalen, und ihre Gegenüberstellung im Raum gemacht, über die Entstehung entgegengesetzter Räume, über die Mannigfaltigkeit räumlicher Entgegengesetztheit durch Formgruppen, die sich in verschiedenen Tiefen und Projektionen wiederholen. Vom Grundplan gehen die Achsen in die Tiefe nach vorwärts, rückwärts, wagerecht, senkrecht, diagonal und schaffen ein in latenter Bewegung befindliches Körper- und Kräftesystem, das von allen Seiten betrachtet werden kann und unser Raumbewußtsein um die Erfahrungen eines genialen Aeronauten bereichert. Mit dem Unterschied, daß Lissitzkys Raum durch Parallelstellung der Sehachsen die Spitze der Sehpyramide ins Unendliche verlegt, den Raum also irrational macht. In der Farbe ist er immer zurückhaltender geworden; im Schwarz und Weiß in den Stufungen des Grau, in Licht und Dunkel, in der prismatischen Farbe liegen heute für ihn alle Möglichkeiten der Wiedergabe. Lissitzky geht in der Lösung der Raum-, Form- und Farbenprobleme sowohl über Malewitsch wie über Tatlin hinaus und dürfte, wenn er im Mai nach Moskau an die Kunstakademie zurückkehrt, auch für die Vertreter des radikalen Flügels in der Heimat eine Überraschung sein. Von seinen Bemühungen um Architektur, Theater, Typographie und Reklame sind Proben vorhanden. Daß die Arbeit Lissitzkys einen erheblichen Wert für das Ganze der Kunstentwicklung darstellt, unterliegt keinem Zweifel. Sinnlos nur wäre es, zu behaupten, daß hier und nirgends sonst die Aufgabe der Zukunft liege.

Die Sturmausstellung in der „Fides“ zeigt von Gleizes und Marcoussis neue Werke, die das Urteil über diesen Ausschnitt der französischen Malerei bestätigen; sonst aber wenig Neues. Tour Donas scheint die einzige neue Begabung innerhalb dieses Umkreises zu sein. Béla Kádar, durch seine größere Ausstellung im vorigen Jahre bekannt geworden, besitzt vielleicht Kräfte, die eine Entwicklung versprechen. Viele, die vor zehn Jahren zur Avantgarde des Sturms gehörten, interessieren nicht mehr (Bauer, Schreyer), andere sind nur mit zufälligen Arbeiten, die seinerzeit in den Besitz der Sturmgalerie kamen, vertreten: Kandinsky, Archipenko, Kokoschka, Chagall, Molzahn. Die meisten von ihnen wollen nichts mehr mit dieser Gemeinschaft zu tun haben, mit dieser zufälligen Auswahl schon gar nicht. Ab und zu überrascht ein gutes Bild, ein Stilleben von Topp, eine Zeichnung von Zadkine, ein Walter Dexel, ein Moholy-Nagy. Das Ganze aber ist zusammengewürfelt und ohne Physiognomie.

Bei Erfurth hängen alte japanische Farbenholzschnitte aus dem 17. bis zum 19. Jahrhundert. Außerdem mehrere Pinselzeichnungen der Otsuë, einer Malerschule, die gern auf Matahei zurückgeführt wird und für billiges Geld Skizzen herstellte, die mit wenigen Farbflecken (grün, orange, gelb hauptsächlich) Beobachtungen aus dem Volksleben festhielt. Der „Falkenier“ und der „Blinde mit Hund“ scheinen auf 1670 zurückzugehen. Von dem Begründer des volkstümlichen Holzschnittes, Moronobu (um 1700), sind einige Blätter da. Beispiele einer gesunden, lebensfrohen Epoche von Kokan, Sukenobu. Aus der Übergangszeit zu einer gezierteren Aufzeichnung Holzschnitte von Harunobus Lehrer Shigenaga, Harunobu, Koriusai schließen sich an. Von Utamaro ein Dutzend guter Drucke, die den linearen Stil der klassischen Zeit illustrieren. Von Sharaku Schauspielerporträts. Bis zum Verfall Ende des 18. Jahrhunderts sind fast alle Persönlichkeiten vertreten, Shunsho, Kiyonaga usw. Für den Übergang zum malerischen Stil eines Hokusai (Welle, Fushi) ist ebenfalls gutes Material zusammengebracht, von Yeizan sogar ausgezeichnetes. Die miserablen Machwerke der Kunisadaschule fehlen. Die Ausstellung ist eine vorzügliche Übersicht über die Entwicklung des japanischen Farbenholzschnittes von 1700 bis 1850. *Grohmann.*

JUNGE KUNST IN BRAUNSCHWEIG

Die Gesellschaft der Freunde junger Kunst / Der neue Ausstellungsraum im Schloß / August Macke-Gedächtnisausstellung.

Da man in Braunschweig aufregende Dinge unter allen Umständen ablehnt, bedeutete es eine allen gegebenen Verhältnissen widersprechende Tat, als im Herbst des vergangenen Jahres eine kleine Gruppe von Kunstfreunden und Sammlern die „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" ins Leben rief. Man glaubte anfangs, daß diese neue Erscheinung im Kunstleben der Stadt keine lange Lebensdauer haben würde. Aber schon kurz nach ihrer Gründung veranstaltete die Gesellschaft eine Ausstellung moderner Malerei und Graphik aus Braunschweiger Privatbesitz, worüber im „Cicerone" ausführlich berichtet wurde. Diese erste Ausstellung fand in den dazu wenig geeigneten Räumen des Landesmuseums statt. Selbst diejenigen, welche das Braunschweiger Kunstleben seit langem kritisch verfolgen, waren über die große Anzahl der ausgestellten Werke erstaunt. Es zeigte sich, daß eine zwar verhältnismäßig kleine, aber kaufkräftige und Geschmack besitzende Anzahl von Sammlern modernster Kunstwerke in Braunschweig vorhanden ist, die sich bisher nur nicht hervorwagte, weil das künstlerische Leben, soweit es die Öffentlichkeit zu beeinflussen sucht, durch die gewohnte Herrschaft einiger Kunstpäpste von altem Format bestimmt wurde. Der Erfolg der Ausstellung war infolgedessen ein so großer, daß die Freunde der jungen Kunst den Mut und die Berechtigung spürten, mit größter Energie den nunmehr eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen. Um das zu ermöglichen, galt es vor allem, einen eigenen Ausstellungsraum zu beschaffen. Der rastlosen Arbeit des Herrn Otto Ralfs, der den Vorsitz in der Gesellschaft führt und zu den hervorragendsten Kunstsammlern Braunschweigs gehört, gelang es bald, diese nicht leichte Aufgabe zu lösen. Die verflossene Regierung fand sich bereit, einen im obersten Stockwerke des ehemaligen Herzoglichen Schlosses gelegenen, bisher als Speicher dienenden Raum zur Verfügung zu stellen, der sich nach seiner Wiederinstandsetzung als ein kleiner Saal mit angenehm wirkenden Proportionen entpuppte. Allerdings bedurfte es großer Überlegung, um bei der Instandsetzung keinen Fehler zu machen. Man einigte sich schließlich dahin, Wände und Decken in einem warmen Gelb zu halten, das mit Bedacht so abgestimmt wurde, daß es als diskreter Hintergrund der Bilder wirkt. Denn hier lag das schwierigste Problem für die Herrichtung des Raumes: er durfte nicht vollständig seinen Charakter als behagliches Zimmer von großen Ausmaßen verlieren. Er war von zu geringer Höhe, um bloßer Ausstellungsraum zu werden. Er mußte deshalb darauf abgestimmt werden, eine gewisse Intimität zu erzeugen. Durch die glückliche Wahl der Farbe und durch die gleichmäßige Bemalung der Wände und der Decke kam man der Lösung dieses Problems nahe. Als zweite Schwierigkeit fiel noch ins Gewicht, daß zahlreiche Fenster vorhanden sind, die unmittelbar vom Fußboden bis in 2,5 m Höhe reichen und durch verhältnismäßig tiefe Nischen kräftige Akzente in die Raumstimmung hineintragen. Ein einfaches Übersehen dieses Tatbestandes hätte die Gesamtwirkung des kleinen saalähnlichen Gebildes ohne weiteres aufgehoben, deshalb kam man auf den guten Gedanken, die Nischen in einem gesättigten Orange zu halten, das geradezu schmerzhaft wirkt, wenn der Raum leer ist, sofort aber Wärme und Bedeutung erhält, wenn bunte Bilder an den Wänden hängen. Durch diese besondere Betonung der Nischen wird ein Gefühl der Abgeschlossenheit erzeugt, ohne daß aber jenes unterbewußte, die Kontemplation erhöhende Beziehungsverhältnis zur Außenwelt verloren geht, wie es besonders die Renaissancemaler in ihren Interieurs mit Hilfe des Durchblickes durch tiefe Fensternischen auf die Landschaft zu erzeugen wußten. — —

Der neue Raum wurde Anfang März mit einer Gedächtnisausstellung für den früh verstorbenen August Macke eröffnet. Durch geschickte Gruppierung der ausgestellten Gemälde Mackes hat man es verstanden, die wichtigsten Abschnitte im Werdegange des Künstlers klar hervortreten zu lassen. Zunächst fallen die Bilder ins Auge, die Macke als Dreiundzwanzigjähriger malte, als er noch mit kräftig durchgeführten und langauslaufenden Strichen nach einer Betonung der Linie strebte, wodurch die Bedeutsamkeit der Farbe zeitweise zurückgedrängt wurde. Als besonders typisch für diese Entwicklungsphase Mackes hat man das Gemälde „Mädchen auf dem Balkon", das im Jahre 1910 entstand, als erstes in der Ausstellung aufgehängt. Dann folgen die Bilder aus seiner kubistischen Periode, die auffallend flächig wirken. Ein Gemälde aus dem Jahre 1912, „Großes Schaufenster", soll diese Zeit seines Schaffens verdeutlichen. In einem Bilde aus dem nächsten Jahre, dem „Modege-

schäft", zeigt sich die neuerwachte Freude an der Darstellung ahnungsvoller Hintergründe. Der Kubismus ist nur noch technisches Hilfsmittel, nicht mehr künstlerisches Erlebnis. Der eigentlich enge Raum bekommt eine Tiefe und Weite, die ihm in Wirklichkeit nicht gehört. Ohne Zweifel machte sich bei dieser Entwicklung auch der landschaftliche Charakter seiner Heimat geltend. War doch Macke von Jugend auf daran gewöhnt, die langgestreckten Ebenen des Niederrheins zu sehen, die unendlich tief in den Horizont vorstoßen. Dadurch erfolgte nun allmählich der Übergang zu jenem letzten und schönsten Abschnitt im Schaffen Mackes, in welchem er das Erlebnis der Linie mit dem für ihn größeren Erlebnis der Farbe verschmelzen ließ. An den Bildern rheinischer Maler läßt sich ja immer wieder beobachten, daß eine eigentümliche Weichheit, eine unnachahmliche Grazie und eine besondere Tönung der Farben die stärksten Seiten ihrer Kunst sind. Als aber der Rheinländer August Macke in dieser letzten Entwicklungsphase seiner Malerei das Glück der lichten, hellglänzenden Farben und das Geheimnis der seltsam abgetönten Schatten darstellen lernte, blieb er trotzdem mit den größten künstlerischen Gestaltungsprozessen der europäischen Malerei eng verbunden. Durch diese organisch gewordene und deshalb einheitlich wirkende Zweiheit in seiner Entwicklung überwand er jede schulmäßige Einstellung und wurde ein ganz auf sich gestellter Könner. Er verstand es, die revolutionären Formelemente der jüngsten Kunst mit den Traditionen eines ihm angeborenen Sehens und Fühlens zu verbinden. Einige Bilder aus den Jahren 1912 und 1913 („Waldspaziergang" und „Blumen im Garten") bilden in der Braunschweiger Ausstellung den Übergang zu dieser letzten Entwicklungsphase des Künstlers. Dann folgen noch einige Bilder aus dem Jahre 1914, als er auf dem Höhepunkte seines Schaffens war. Unter ihnen fallen besonders auf die „Dame mit grüner Jakke" und das „Mädchen mit blauen Vögeln".

Zahlreiche Aquarelle, Tuschzeichnungen und Zeichnungen vervollständigen die Gedächtnisausstellung, mit der sich die Gesellschaft der Freunde junger Kunst ein großes Verdienst erworben hat. Für die Braunschweiger Bevölkerung, die erst zum Kunstverständnis erzogen werden muß, war es sehr wesentlich, daß die Ausstellungsleitung beim Hängen der Bilder die erwähnten pädagogischen Gesichtspunkte maßgebend sein ließ. Auch diejenigen Besucher der Ausstellung, die nichts von Macke wußten, wurden dadurch dazu gezwungen, seinen künstlerischen Werdegang unbewußt nachzuerleben. —

Die Freunde junger Kunst planen, allmonatlich eine Ausstellung von ähnlicher Bedeutung wie diese Gedächtnisausstellung zu veranstalten. Wenn sich diese Absichten verwirklichen lassen, dann wird das für eine Stadt von der künstlerischen Bedeutungslosigkeit Braunschweigs eine auffallende Tat sein, die der Energie und der Kunstbegeisterung ihrer Urheber das beste Zeugnis ausstellt. *Riekel.*

DÜSSELDORF

Die Beckmann-Ausstellung der Galerie Flechtheim zählt zu den bedeutendsten künstlerischen Ereignissen dieses Winters. Denn Max Beckmann gehört zu den nicht zahlreichen Künstlern, die die Hochflut neuen Kunststiles nicht auf unfruchtbaren Strand geworfen hat. Deshalb gehört es zum Aufschlußreichsten, was die Beschäftigung mit der jungen Kunst zu gewähren hat, seinen künstlerischen Entwicklungsgang zu verfolgen. Es wäre daher angebracht gewesen, daß die Galerie Flechtheim neben den markanten Graphiken Beckmanns aus den Jahren 1910 bis 1924 aus derselben Zeit auch Gemälde ausgestellt hätte.

Immerhin ist auch aus den seit 1920 entstandenen Bildern Max Beckmanns menschlich-künstlerisches Grunderlebnis und seine Verarbeitung mit einiger Deutlichkeit abzulesen. Es konzentriert sich um die große Einsamkeit von Mensch und Ding. Der Mensch findet nicht den Weg zum Mitmenschen, nicht den Weg zum Ding. Man hockt im gleichen Raum mit seinesgleichen und ist doch weltenfern voneinander. Werfelsche Gedankengänge laufen mit Beckmanns Grundanschauung des Menschlichen parallel. Das „Familienbild" des Jahres 1920 und das Gemälde „Vor dem Maskenball" von 1922 sind aus dieser Stimmung entstanden. Aber der Künstler leidet nicht bloß unter diesem erlebten Zustande. Er, dessen Augen so grausam skeptisch und unbestechlich aus dem meisterhaft gemalten und menschlich tief bewegenden „Selbstbildnis auf gelbem Grunde" von 1923 herausschauen, er ist dazu verurteilt, immer wieder mit der Kraft seines analysierenden Blickes sich den Menschen und den Gegenständen zu nahen, sie zu untersuchen bis in die Gründe hinab, wohin Verstellung und Konvention nicht mehr reichen, und dort immer wieder Fäulnis, Lieblosigkeit, Fratzen statt Gesichter zu finden. Seine frühe Graphik — die Mappen

„Gesichter" und „Die Hölle" — mit ihrer alle Verkleidung abreißenden, leidenschaftlich nach Wahrheit strebenden Schärfe ist aus dieser Sendung des Künstlers entstanden. Immer gibt Beckmann den Menschen seiner großen, visionär empfangenen Bilder irgendwie grausige Masken ihrer Tierheit. Aber er emanzipiert sich zugleich als Künstler immer mehr von ihnen.

Das ist der große Weg, auf dem Max Beckmann dem Ziele künstlerischer Objektivierung entgegenwandert. Und man kann schon jetzt sagen, daß der Künstler dem Menschen obgesiegt hat. Die sentimentale Subjektivität, die etwa in dem „Stilleben mit Kerze" und dem „Stilleben mit Margueriten" noch ästhetisierend zum Ausdruck kommt, ist bald überwunden zugunsten einer absolut stabilisierten Sachlichkeit. Das Sein der Dinge, das Sein auch der Menschen faßt den Künstler im selben Maße an, wie seine Stellung zu menschlichen Fragen aus seinen Bildern verschwindet. 1923 malte er sein wundervoll in sich ruhendes „Stilleben mit Fischen und Papierblumen", im selben Jahre den monumentalen „Blick auf Frankfurt", jenes Bild des Eisganges, wo sich zwischen den diagonal liegenden Flußufern, die wie Schranken das Gemälde durchschneiden, gleich Urweltfischen die Eisschollen talwärts schieben. Jetzt erst sind Beckmanns künstlerische Mittel ganz frei geworden. Die unerbittliche Flächenhaftigkeit seines frühen Werkes, vor allem in der Graphik zu erkennen, hat sich in eine sicher behandelte Synthese der Flächen- und Raumelemente geweitet; die Farben, früher unentschieden, zuweilen empfindsam gebrochen, sind jetzt saftig, voll Lebenszauber und doch durchtränkt von dem visionären Reiz Beckmannscher Bildkonzeption. Seine „Frühlingslandschaft" von 1924 zeigt am klarsten sein Verhältnis zur Wirklichkeit. Er nimmt ihre Teile auf, aber sie wandeln sich in seinem Erlebnis zu etwas Typischem, sei es zu einem Bild moderner Vorstadtlyrik — „Frankfurter Landschaft mit Fabrik" — oder des modernen Amerikanismus — „Große Brücke" — oder zu einem Frühlingstraum, in dem, Beckmanns Glauben an das unerschütterbare Sein der Dinge entsprechend, Bäume wie riesige Säulen oder atmende, vielbewegte Tiere, jedenfalls als eigenwesige Existenzen ihr Leben führen. Noch immer hält, wie schon auf den früheren Gemälden, ein eiserner Wille zu fester Bildstruktur die Komposition zusammen, der Pinselstrich aber ist beruhigter, die Farbe leuchtender und klarer geworden, der Linienfluß hat klingende Rhythmik bekommen, wie sie der „Akt" von 1924 etwa aufweist. Jetzt, in diesem Zustande der Beherrschung aller Mittel und der sachlichen Einstellung zur Erscheinung, gelingen dem Maler so große, stille und tiefgründige Bildnisse wie das seiner Frau oder das Porträt von Fräulein E. Götz.

H. W. Keim.

FRANKFURT a. M.

Bei **Schames** sprach zur Eröffnung einer Noldeausstellung Dr. A. Schardt über „Das Verhältnis von Natur und Kunst in der Malerei Noldes". In dessen Werk erkennt der Redner die Dokumentation eines Kunstgefühls, das die Energieströme, die organische Funktion der Dinge, ausdrücken will und muß. Diese neue Form sei ebenso unwillkürliche und notwendige Gestaltung eines Weltverhaltens wie die Kunst früherer Zeiten, deren „Idee" Gott oder der Stoff gewesen sei. Nahm man, wie der Redner, „Funktion" in dem weiten Sinn, wie er bei Schopenhauer im Begriff des Willens gefaßt ist, als den Allwillen zum Leben, so sah man diese Definition lebendig, wenn man die rings umher hängenden Bilder Noldes betrachtete. Werke wie „Sommergäste", „Madonna und Pegonien", „die Schwestern" strömen ihre Energien aus einer Ruhe heraus, die von der Dynamik eines mächtigen Lebenswillens gebannt ist. Auch die Farben dieser Werke (und Nolde modelliert seine Bilder aus der Farbe), die glühend, drängend und ruhend zugleich in all ihren Relationen zusammenstimmen, scheinen lebensgesättigt. Die Ausstellung brachte fast nur Werke, die man schon einzeln gesehen hat, und die wenigen neuen Bilder sind nur verschiedene Darstellungen desselben Grundgefühls. So verschieden die künstlerische Handschrift in dem schwerfällig gemalten „Räuber" (1902), dem flammenhaften „Tanz ums goldene Kalb" (1910), in der lyrischen Pracht von „Freund und Freundin" (1916) und in dem drängend voluminösen „Kniende Akte" — es sind stets dieselben Erschauungen und Zusammenfassungen einfacher und ewiger Wallungen.

Die jüngere Malerei, die man hier ausgestellt sieht, mutet hoffnungsvoller an als in der letzten Zeit. Bei **Fischer** zeigt Hans Feibusch Aquarelle und Pastelle, die in der inneren Haltung, wenn auch nicht in der Kraft der Leistung, an Marées erinnern. Keine der Arbeiten ist künstlich über die Wesenskraft des Malers hinaus gespannt: die meisten dieser Aquarelle und Zeichnungen haben größere Freiheit als die früheren Bilder Freibuschs, eine beschwingte Anmut, eine intuitive

und edle Abgewogenheit der Komposition und Farbe.

Dieselbe Vornehmheit der Gesinnung zeichnet eine Ausstellung junger Darmstädter Künstler bei Cramer aus. Sie sind mit Ausnahme Hallerstedes, dessen Technik impressionabler und luftiger ist, schwerflüssig in der Farbe und gefesselt in einer gemeinsamen konventionellen Haltung der Komposition. Doch spannt Persönlichkeit und Kraft die Form in den Bildern Hoffenbergs und vertieft den Klang der Farbe bei Gottfried Richter.

Bei Schneider sieht man Kollektionen von Eduard Kinsley, dessen blutlose Feinheit gegen die einfache Innigkeit der Bilder Hans von Volkmanns unvorteilhaft leer wirken. Hans von Volkmanns Landschaften sind nicht immer zusammengefaßt, aber einzelne Bilder wie „Kornfeld“, „Mai im Odenwald“ usw., bringen ein liebevolles Naturgefühl zu suggestivem Ausdruck. Johannes Marx aus Heidelberg zeigt in Landschaftsausschnitten südlicher Länder, in Bildern aus Madrid, Barcelona, Las Palmas eine neue dekorative Technik, die mit ihren dick aufgetragenen Farbmassen (in der Art Monticellis) öfter recht geschmackvolle gobelinhafte Effekte erzielt. *Bachert.*

HANNOVER

Auch im April wartet die Kestner-Gesellschaft mit einer qualitätvollen Ausstellung auf. Über 40 Gemälde von Ferd. Hodler füllen ihre Räume. Sie stammen in der Hauptsache aus den letzten Lebensjahren des Meisters. Mehr als die Skizzen und Entwürfe zu bekannten figürlichen Kompositionen, sind es die späten Landschaften, die in dieser Ausstellung interessieren, denn sie zeigen den Künstler Hodler von seiner besten Seite, jenseits von „Rhythmus“ und „Parallelismus“. Zwar sind auch diese Landschaften nicht ganz frei von durchsichtigen Kompositionsschemen und effektvoll Gestelltem, aber das souveräne Können des Malers auf dem Gipfel seiner Leistungsfähigkeit, läßt das alles vergessen. Die Schweizer Berge und Seen werden in diesen Bildern zu gewaltigen Erlebnissen einer starken Persönlichkeit. Nicht ganz so stark wie die Landschaften empfindet man die Porträts, obwohl auch hier in einzelnen ganz Hervorragendes geleistet ist.

Zu gleicher Zeit findet im Provinzial-Museum eine Ausstellung des jungen Andrej Nesnakomoff-Jawlenky statt. Der Maler, der Rußland kaum bewußt gesehen hat und es eigentlich nur seinem Blute nach erfühlt, malt russische Menschen, russische Landschaften von großer Eindringlichkeit. Jedoch verliert die anfangs so bestechende Farbigkeit seiner Bilder recht bald und es bleibt uns eine nicht zu übersehende Dürftigkeit, die erst recht in den ausgestellten Zeichnungen deutlich wird. Immerhin — eine begabte, interessante Erscheinung. *Ferd. Stuttmann.*

KOPENHAGEN

„Grönningen“, die einst revolutionäre Ausstellung der Modernen, zeigt keine besondere Überraschung mehr, dafür aber ein recht gutes Niveau. Besonders zu erwähnen sind: Albert Naurs frischfarbige Landschaften und Porträts. Origineller im Porträt, schwächer in der Landschaft ist Axel P. Jensen. Olaf Rudes Stilleben sind talentvoll, ohne eine Weiterentwicklung dieses Künstlers zu verraten. Man darf sie nicht nach den genialischen Leistungen von Lundström sehen, der neulich wieder auf der sogenannten Ausstellung der „4“ mit dem sicheren farbig-plastischen Wurfe seiner Stilleben verblüffte. Auch Sigurd Svane ist ein guter, aber still stehender Landschafter. Das gilt nicht für Harald Giersing, der ein begrenzter, aber sich doch nicht wiederholender Künstler ist. Seine Farbe ist meist ein eigentümlich sprödes Grau-Grün, das mit schwarzen und doch malerischen Konturen einfache starke Formen zeigt. Den Mittelpunkt des Interesses aber bildeten auf dieser Ausstellung in Dänemark zum erstenmal öffentlich (aus Privatsammlungen) ausgestellte, recht charakteristische Negerplastik und die freie Kopie des feinen und dekorativ begabten Malers Scharff von Ucellos Schlachtenbild. Alle, die das Original des Florentiner Quattrocentisten kennen, müssen die Fähigkeit der hingebenden Einfühlung, ja einer Kongenialität bewundern, die nach vielen, ebenfalls ausgestellten Entwürfen und Versuchen, das alte Bild lebendig, farbenreich neu erstehen ließ.

Das große Ereignis im Kopenhagener Kunstleben ist augenblicklich die Gedächtnisausstellung für den vor kurzem, auf der Höhe seines Schaffens, mit 40 Jahren verstorbenen Bildhauer Kaj Nielsen. Mit Verständnis und Hingabe haben dänische Freunde und norwegische Bewunderer diese Ausstellung in einem wirklich großen Stil arrangiert. Selbst wenn man die Überschätzung der Persönlichkeit nicht mitmachen kann, muß gerade nach dieser Ausstellung aufrichtig

zugegeben werden, daß Kaj Nielsen trotz seiner Begrenzung, nach der Seite der geistigen Inspiration, ein stark artistisch-formales Talent war, mit einem ungewöhnlichen Fleiße. Die Sicherheit, mit der er zu der innerlich geschauten Form den adäquaten Ausdruck, im verschiedensten Material, findet, hat etwas von Größe. Das gilt für seine Monumentalgruppen, die weit über das in Dänemark gekannte Maß hinausgehen, ebenso für seine fabelhaft geglückten kleinen Gruppen in Bronze und Keramik. Besonders das Kind in der Unmittelbarkeit seines funktionellen und launigen Lebens hat er in immer wieder neu schöpferischem Impulse genial erfaßt. Seine Porträtbüsten sind dagegen ungleich. Interessant sind Zeichnungen und Gemälde, die seine leidenschaftliche Hingabe an den bewegten menschlichen Körper zeigen. *Ch. W.*

PRAG

Im Rahmen einer Ausstellung kam hier der 3. Teil der Hinterlassenschaft des Grafen Palffy zum Verkauf, deren 1. und 2. Teil im August bzw. Dezember des vorigen Jahres in Bad Pistyan (Slovakei) bzw. Prag zur Versteigerung gelangt waren. (Vergleiche den betreffenden Bericht an dieser Stelle.) Die Sammlung deutet mehr auf den reichen Liebhaber als auf den Kenner: ein ansehnliches Vielerlei von Gemälden, Graphik, Möbeln, Waffen, Schmuck und Porzellan, Bestes neben Minderwertigem. Zum Besten gehören von Bildern: ein Sieneser Altar Anf. 14. Jh. (vor allem das kleine Triptychon oben voll sienesischer Delikatesse), ein Ambrogio da Fossano (Borgognone), im Landschaftlichen echt oberitalienische Quattrocanto-Stimmung (in den 12 Rahmentafeln die Apostel), ein schöner Juan de Juanes (Milderung der spanischen Typen durch die Raffaelische Richtung), ein später Rubens (Damenporträt voll gehaltener Würde), zu dem eine schulmäßig ausgemalte Variante des Münchner Bacchantenzuges kontrastiert. Erstklassig ein Ferdinand Bol: Mann im Turban (den sich die hiesige Staatsgalerie gesichert hat). Von Leix (Rubensschüler) und Abshofer (Teniersschüler) kleinere Tafeln. Ein Mignard? (Marie Mancini) sei als interessant noch erwähnt. Chaplin und Makart führen als einzige in die Moderne (das Damenbildnis Makarts übrigens — in starkem Gegensatz zu den hier noch gezeigten „Frühling“ und „Herbst“ — voll malerischer Verve). Einige der hier genannten Stücke sind in dem anläßlich der Pistyaner Versteigerung großzügig herausgebrachten illustrierten Katalog abgebildet. Die Pracht der Möbel kann hier nur summarisch erwähnt werden. (Hauptsächlich Barock, schönes Empire, einige beste Chipendales). Erlesene Waffen, besonders Pistolen des 17. Jahrh. An Porzellanen Alt-Wien (vor der Marke), Böttger-Schalen und Krüge, weißes und bemaltes Alt-Meißen, Alt-Delft (teilweise signiert). Über Graphik s. Ber. in Zeitschr. für B. und Gr. Um die Ordnung dieser wirren Menge hat sich der Direktor des ostslovakischen Museums in Kaschau, Dr. Pollak, sehr verdient gemacht. *Schürer.*

TIFLIS

Hier sind gegenwärtig in dem Opernausstattungsatelier 40 Bilder von Konstantin Makowski, dem bekannten russischen Maler, ausgestellt, die zu seinen Lieblingsschöpfungen zählten und noch nie ausgestellt wurden. Laut Vermächtnis befinden sie sich jetzt im Besitz der Familie des verstorbenen Künstlers. Ausgestellt sind Porträts, wie z. B. das große Bildnis des bekannten Sängers Lassalle, Frauenköpfe (z. B. der Kopf der Ophelia), historische Sujets, orientalische Motive, Skizzen zu den berühmtesten Gemälden des Meisters u. a.

Vorausgegangen ist dieser Ausstellung eine um die Jahreswende in dem Saal des Vereinshauses der Lehrerschaft von georgischen Malern veranstaltete Bilderausstellung. Spezifisch Nationales war auf dieser Ausstellung wenig zu finden, auch nicht eine gewisse Gemeinsamkeit der Ausdrucksweise oder innere Einheitlichkeit der Schöpfung. So verrieten z. B. die Bilder von Gamrikeli ein Versunkensein in den kubisch-futuristischen Idealen der westeuropäischen Kunst vor einem Jahrzehnt. Die Arbeiten von Sanadse, die ein Gemisch der verschiedensten graphisch-malerischen Allegorien darstellen, ließen sogar das bei Gamrikeli immerhin vorhandene Gefühl für Dynamik und Farbe sowie für Kolorit und Zeichnung vermissen. Goziridse hat im großen ganzen interessantere Bilder ausgestellt, als die beiden vorhergenannten Künstler, aber seine gewiß moderner anmutenden graphischen Arbeiten sind mit allzu genauen Details überladen, die den guten Eindruck seiner Kunst nicht unerheblich beeinträchtigen. Ein deutlich ausgeprägtes Verständnis für die georgische Eigenart zeigten die Genrebilder Kakabadses, neben denen die gleichartigen Arbeiten von Gwanzaladse und Toidse erwähnt zu werden verdienen. Be-

sonders hervorgehoben seien die Arbeiten der Künstlerin Bebutow und des Künstlers Sidamon Eristow. Auf der Ausstellung waren auch einige Skulpturen, größtenteils Porträts, zu sehen. Bemerkenswert war unter ihnen der Entwurf eines Lenin-Denkmals von Sessiaschwili mit monumentalem Ausdruck, aber schablonenhaften Allegorien der Revolution am Sockel. *K.*

WIESBADEN

Im Nassauischen Kunstverein im Neuen Museum sind indonesische Textilien ausgestellt, Batikan und Ikatten. Man empfindet vor diesen schönen Färbe- und Webetechniken mit Schmerz, daß sie infolge alles vernichtender europäischer Kolonialzivilisation nahezu im Aussterben begriffen sind. Bezaubernd schön sind die Muster. Insulare Phantastik, die ihre Motive der tierischen und pflanzlichen Umwelt von Urwald und Ozean entnimmt. Neben Hirschen, Vögeln, Fischen, streuen sich traumhaft Naturformen von Flügeln, Flossen, Blättern, Sternen, Muscheln hin. Die lyrischen Namen der Muster geben Einblick in das Seelenleben der Ozeaniden: flüsternder Drache, betrübter Vogel, schlafendes Laub, sachter Regen, kranker Fruchtbaum, Lotos unter Wasser, Schlange als Einsiedler, vollkommene Liebe. Zu kultischen Tänzen dienen phantastische, in Leder geschnittene und bemalte, bewegliche Umrißfiguren, an Rackhams Gespenster erinnernde Dämonen, mit denen Schattenspiele aufgeführt werden.

Verständnisvoll angegliedert und zum Teil eingestreut ist europäische Kunst. Wundervoll fügen sich Campendonks juwelenhaft opalisierende Hinterglasmalereien in den exotischen Rahmen malayisch-polynesischer Phantastik. Der Orientale Jussuf Abbo vereint in seinen Skulpturen und Zeichnungen morgenländische Ruhe mit abendländischer Beseelung, woraus sich eine neue Schönheit ergibt, deren edle, wie von tiefen Atemzügen belebte Rhythmik aus der Alltäglichkeit entrückt. Kubin schreitet in seinen neuesten Aquarellen und Graphiken auf dem bisherigen Weg schonungsloser Satyre und krasser Selbstanalyse fort. Die Technik ist etwas breiter und derber geworden. Die Gewalt des Vortrags blieb dieselbe, mitreißend und aufwühlend durch das tiefe Verstehen seelischer Nöte und Ängste, und das bittre Gelächter, hinter dem sich das Mitleid birgt. Alexei v. Jawlensky bannt in seinen allegorischen Köpfen das Schwebende momentaner Stimmungen in das Unvergängliche mystischen Erlebens. Reichels zart aufglimmende Lyrik zieht in ihrem frühlingshaften Leuchten ungemein an. Auf eine zarte Empfindungsskala stellt sich auch Feininger ein. Seine Landschaften haben eine stille, weltfremde Freudigkeit. Sie sind gleichsam von einem nach innen gerichteten Leben erfüllt. Aus manchmal etwas geheimnisvollen, kubischen Spannungen entschleiern sich die Umrisse, die dann plötzlich als Akzente vortreten, zu denen die Farben nur Füllsel bilden. Hier liegt der Gotik Wesensverwandtes. In den Aquarellen geht Feininger von einem anderen System aus. Hier sind die kritzelnden H-Striche seiner Niederschrift charakteristisch, die etwas Zierliches in die Stimmung tragen. *ch.*

Von den Gesellschaften

ROM

Sitzung des archäologischen Instituts. Die erste ordentliche Adunanz des archäologischen Instituts nach dem Kriege bot einen Vortrag des Leiters der Ausgrabungen von Ostia, Prof. Giulio Calza. Der Redner bot an der Hand zahlreicher Lichtbilder einen Überblick über die in den letzten Jahren geleistete Arbeit. Besonders wichtig waren seine Ausführungen über Lage und Ausdehnung des republikanischen Ostia und seine Mitteilungen über die bei den Ausgrabungen befolgten Methoden der Konservierung und Restaurierung. Die Bilder, die die verschiedenen Stadien der Arbeiten zeigten, gaben ein Zeugnis von der Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt, mit der die Verwaltung der Monumente hier zu Werke geht. Die Beteiligung an der Sitzung war recht rege, auch Vertreter der nichtdeutschen Wissenschaft hatten sich eingefunden. *L. S.*

DEUTSCHER WERKBUND

Die nächste Tagung des deutschen Werkbundes wird voraussichtlich vom 20.—23. Juni in Bremen stattfinden, und zwar auf Anregung von Generalkonsul Dr. Ludwig Roselius, der in seiner Eigenschaft als Obmann des D.W.B. die Gesamtleitung der Veranstaltungen übernommen hat, die unter dem Leitgedanken „Schiffahrt und Export" stehen soll. Eine Reihe von wertvollen Sonderausstellungen ist für diesen besonderen Zweck ins Auge gefaßt worden, so eine Schiffahrts-Ausstellung, eine Export-Ausstellung der Bremer Gruppe des D.W.B., und eine große Sonderausstellung „Ostasiatischer Kunst".

Neue Bücher

Erwin Rosenthal, Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung. Dr. Benno Filser. Augsburg 1924.

Wer künftig Giotto kennenlernen will, wird außer dem Buch von Rintelen, das vor wenigen Monaten in zweiter Auflage erschienen ist, das von Rosenthal zur Hand nehmen müssen. Mit verschiedenen Methoden arbeitend und andere Ziele verfolgend, bietet jedes der beiden in seiner Weise Vollkommenes. Rosenthal faßt das Problem Giotto nicht monographisch und stilkritisch, sondern als einen der wichtigsten Angelpunkte der mittelalterlichen Geistesentwicklung. Denn nach ihm findet in Giotto das Problem der Individuation seine erste Erfüllung. Wie schon Dvorak wird auch ihm Giotto zur Grundlage der neueren Kunst, insofern „die Vorstellung des Menschen als einer in sich geschlossenen geistig-körperlichen Einheit, gesehen in illusionistischem Raum", insofern die Idee autonomen künstlerischen Gestaltens bei diesem zum ersten Male klar in Erscheinung tritt. Was Renaissance und Barock später schufen, stellt sich großenteils nur als Evolution des von ihm Geleisteten dar. Um die Bedeutung dieser Leistung zu werten und historisch zu sichern, führt Rosenthal den Leser durch das Denken, Dichten und Bilden der Giotto vorangehenden zwei Jahrhunderte. Er weist die ersten schüchternen Andeutungen der Individuation in der Dichtung und Plastik der Provence, der Lyrik der Trobadors, der Plastik von Arles, der französischen Scholastik des 12. Jahrhunderts, in der oberitalienischen Plastik Antelamis, in der capuanischen Plastik, dem lateinischen Schrifttum und der sizilianischen Dichtung des unteritalienischen Königreiches Friedrichs II. nach, er kennzeichnet die erste Synthese der neuen individuellen Gefühlswelt, der neuen subjektiven Freiheit mit der objektiven Gebundenheit an den göttlichen ordo, von Welt und Überwelt, Endlichkeit und Unendlichkeit in der thomistischen Philosophie, der Lyrik und Plastik des französischen Stammlandes, der Kunst der Pisani, Cavallinis und Cimabues, um diese Entwicklung in Giotto und Dante gipfeln zu lassen, die gewissermaßen den idealen Schnittpunkt zwischen dem auf das Allgemeine zielenden theokratischen Ideale und der aus einem neuen subjektiven Erleben erwachsenen Wertung des Weltlich-Individuellen darstellen. In der Plastik der Isle de France, der Philosophie des Aquinaten, Giottos Fresken, Dantes Komödie finden diese das Mittelalter bewegenden Gegensätze ihre Aussöhnung, sie zeigen den Moment an, wo beide Entwicklungen im Gleichgewicht sind, das schon in den folgenden Jahrzehnten gestört wird, wenn gegenüber dem Allgemeinen das Irdische (Landschaft, Genre, Kostüm) stärker hervortritt, in der Philosophie die Erfahrung der Dinge betont wird.

Mit dem Problem der Individuation in der mittelalterlichen Geistesgeschichte hat Rosenthal eines der schwierigsten und strittigsten Probleme der Historie behandelt, und man darf sagen: mit Erfolg behandelt. Nicht als ob er etwas völlig Abschließendes böte, das war weder sein Ziel, noch ist das heute nach Lage der Dinge möglich, wo nötigste Vorarbeiten, sonderlich auf kunstwissenschaftlichem Gebiete fehlen. Ein anderer Grund, weshalb Mißverständnisse auch in diesem Falle wahrscheinlich nicht ausbleiben werden, liegt bei unserem engen und für diese Aufgabe noch zu wenig differenzierten Wortschatz, der den Darsteller zwingt, Menschen des 13. Jahrhunderts mit gleichen Begriffen wie solche des 15. und 16. Jahrhunderts zu charakterisieren, und liegt in der Schwierigkeit, verschiedene gegensätzliche Charakteristika zu einem Bilde zusammenzufügen. Rosenthal hat die traditionelle mittelalterliche Einstellung in den Neuerern, in den französischen Bildhauern, Giotto, Dante und den von ihnen dargestellten Menschen gegenüber der subjektiven, modernen Lebensanschauung wohl aus pädagogischen Gründen oft stark in den Hintergrund gedrängt und nur die neue Bewegung betont. Darum hat es verschiedentlich den Anschein, als ob die Menschen Giottos schon völlig frei wären gleich denen späterer Jahrhunderte. Freilich kam es ihm darauf an, die subjektive Freiheit, die Individuation, gegenüber der traditionellen Kunst deutlich zu machen, aber es kann nicht nachdrücklich genug betont werden — und Rosenthal tut es auch —, daß die objektive Gebundenheit giottosker Darstellungen im Sinne der mittelalterlichen Anschauung vom alles umfassenden göttlichen ordo in gleicher Weise zum Bilde dieser Kunst gehört. Der sinnlich gewordenen Form entspricht die Entsinnlichung, der individuellen Gefühlsäußerung die alle Menschen einende Richtung ihres Gefühlslebens auf die Unendlichkeit, auf Gott, der immer primus agens bleibt und durch den alles Sinn hat, insofern es sich auf ihn bezieht. Dieser letzte Sinn der individuell-naturalistischen Charakteristik der Gotik darf nie vergessen werden. Ge-

fährlich ist es deshalb, von „in sich selbst begrenzten Menschen" (S. 59) zu sprechen. Diese Formulierung, die letztlich die Befreiung des Menschen von allen Beziehungen zum Jenseits voraussetzt, die verlangt, daß die Menschen nicht mehr sehnsüchtig in die Unendlichkeit blicken, ist erst im 15. Jahrhundert gültig. Vorläufig aber bleibt die Individuation noch durch das Gesetz der göttlichen Offenbarung begrenzt. Die subjektiven Äußerungen der Menschen auf einem Bilde Giottos sind noch durch den Inhalt gebunden und in eine einheitliche Richtung gebracht, die vom Thema abgleitende Genre- und Sittendarstellungen verbietet.

Gleich den modernen Menschen leben auch in der Brust der mittelalterlichen verschiedengeartete Seelen. Zwei dieser Gegensätze sind Christentum und nachlebende Antike, deren Bedeutung für die Individuation Rosenthal eingehend verfolgt. Selbst in den Zeiten, wo der theokratische Gedanke unbestritten herrscht, wird die andere Linie immer wieder vernehmlich: Fortunatus, Hildebert von Tours, die karolingische Renaissance, Reims. Man darf diese Erscheinungen nicht als unangenehme Störungen auffassen, sie gehören vielmehr ebenso wie die gegensätzliche herrschende Richtung — mögen sie auch quantitativ die schwächeren sein — zum wahren, lebensvollen Bild des mittelalterlichen Menschen. Sie machen die Hauptströmung durch ihr Widerspiel lebendig, führen ihr frisches Blut zu — bei Thomas wird das ganz deutlich — und geben letztlich den Anstoß zu zukünftigen Entwicklungen, worauf Rosenthal mit Recht hinweist. „Immer wieder wird sich die Antike als Führerin erweisen, wo der Drang nach Ergründung der endlichen Sichtbarkeit nicht sogleich aus eigenem Vermögen befriedigt werden konnte" (S. 20).

Der sachlichen Sprache entspricht die Aufmachung des Buches, dem 63 Abbildungen beigegeben sind. Der gründliche Leser wird sie um ein Vielfaches vermehren müssen. Für eine wohl bald zu erwartende zweite Auflage wäre ein ausführliches Register dringend zu wünschen. Bei diesem Buch, wo man zum Zurückschlagen immer wieder gezwungen ist, vermißt man es doppelt. Und nur durch genauestes Studium wird man dieser fleißigen Arbeit gerecht werden. Wir wünschen ihr die allgemeine Verbreitung und verständnisvolle Anerkennung, die sie verdient. Und wünschen der Kunstgeschichte recht viele Bücher dieser Art.

A. Stange.

Zu Paul Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Verlag Buchdruckerei Berichthaus. Zürich 1924.

Im Vorwort dieses Werkes wird gesagt: „Das vorliegende Buch ist ein schweizerisches Werk, das von Schweizerkunst und Schweizergeist handelt." Wer den Band unbefangen durchblättert, wird dem zweiten Teil dieses Satzes nur sehr bedingt zustimmen können. Er wird finden, daß ein gut Teil der reproduzierten Bilder nicht schweizerisch, sondern deutsch ist. Zumal die beiden größten der vertretenen Künstler sind nicht Schweizer, sondern Deutsche: Konrad Witz und Hans Holbein. In ihren Werken lebt kein Schweizergeist, ihre Kunst ist keine Schweizerkunst. Ohne das Konzil, von dem er sich Aufträge versprach, wäre Witz gewiß kaum nach Basel gekommen, und Holbein ist es in der Schweiz relativ bald zu eng geworden. Also warum diese und andere deutsche Künstler für die Schweiz usurpieren? Das ist ein kindlicher nationaler Ehrgeiz und kann vor allem im Ausland nur komisch wirken. Glücklicherweise dürfte Ganz mit dieser seiner Auffassung unter den Schweizer Kunsthistorikern so ziemlich allein stehen.

Im Vorwort wird die Publikation als bedeutende Leistung des schweizerischen Buchgewerbes hingestellt und — es ist das nicht gerade sehr bescheiden — der Wunsch ausgesprochen, sie „möge ein bleibendes Denkmal für die Kunst unseres Landes werden". Bei aller Anerkennung der buchgewerblichen Leistung (speziell hinsichtlich der verwendeten Materialien) muß denn doch gesagt werden, daß, was das Geschmackliche anlangt, in der Schweiz schon wesentlich Besseres hervorgebracht wurde. — Da ist einmal das Format: Das Werk ist ein schwerer, unhandlicher Band im Format der alten Bibeln. Da bei der Luxusausgabe auch der ganze Einband (mit seinen Metallschließen) an die alten Bibeln erinnert, so wird man den Verdacht nicht los, daß hier so etwas wie eine schweizerische Kunstbibel geboten werden soll. Daß das eine grobe Geschmacklosigkeit wäre, ist evident. Einen nicht sehr hohen Geschmack verrät auch die gewöhnliche Ausgabe mit den plumpen Lederecken und dem eingepreßten Goldkopf. Das Gleiche gilt für das Titelblatt. Die Reproduktionen sind durchaus nicht durchweg gut. Zudem handelt es sich bei ihnen, soweit sie schwarzweiß sind, lediglich um Autotypien, die aber, um sie effektvoller zu gestalten, ausgeschnitten und auf dünnen Karton geklebt wurden. Daß die Ränder solcher Reproduktionen der Beschädigung ausgesetzt sind, ist klar. Die

farbigen Tafeln sind meist direkt schlecht und für ein farbenempfindliches und mit den Originalen vertrautes Auge fast unerträglich.

Die kunsthistorische Leistung des Bandes wird von anderer Seite gewürdigt werden. Hier sei nur bemerkt, daß das Kapitel über Konrad Witz, das übrigens manches Irrtümliche und Unhaltbare enthält, schon im Augenblick des Erscheinens weit überholt ist. Im Text ist nicht einmal die neu aufgefundene Doppeltafel des Basler Altars berücksichtigt, trotzdem sie seit Juni 1924 bekannt ist und das Buch erst im Oktober des Jahres erschien. *H. Graber.*

Miscellanea Francesco Ehrle. Scritti di storia e paleografia pubblicati sotto gli auspici di S. S. Pio XI in occasione dell' ottantesimo natalizio dell' E.mo Cardinale Francesco Ehrle. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1924. 5 vol.

Eben ist die fünf Bände umfassende Festschrift für den Kardinal Ehrle erschienen. Jeder Band bringt unter einem zusammenfassenden Titel eine lange Reihe von Aufsätzen der namhaftesten Gelehrten. Wenigstens der Inhalt der einzelnen Bände sei angeführt: I. Per la storia della teologia e della filosofia (16 Beiträge). Vorausgeschickt werden in einem ersten Teil dieses Bandes unter dem Titel „Album" die Biographie des Kardinals Ehrle und Dokumente, die sich auf die vom Papst veranstaltete Feier im Vatikan und die Festschrift beziehen. II. Per la storia di Roma (21 Beiträge). III. Per la storia ecclesiastica e civile dell' età di mezzo (18 Beiträge). IV. Paleografia e diplomatica (9 Beiträge). V. Biblioteca ed Archivio Vaticano. Biblioteche diverse (17 Beiträge).

Von kunsthistorischem Interesse sind die Studien, die einen Teil des II. Bandes füllen. Die Topographie des mittelalterlichen Roms bereichern Hülsen mit seinen Erörterungen über „Die Kirchen des heiligen Caesarius in Rom" (S. 377—403) und Klemens M. Henze, der die Geschichte der vor 100 Jahren zerstörten Kirche „San Matteo in Merulana" aus den alten Quellen rekonstruiert. Hermann Egger „Kardinal Antonio Martinez de Chaves und sein Grabmal in San Giovanni in Laterano" (S. 415—431) schließt an eine bisher nicht verwertete Zeichnung der Albertina aufklärende Beobachtungen über Standort, Zusammensetzung und Bedeutung dieses für die Frührenaissance wichtigen Grabmals im Lateran an. Dagobert Frey führt mit seiner Studie „Ein unbekannter Entwurf Giuliano da Sangallos für die Peterskirche in Rom" (S. 432—448) in noch ungeklärte Probleme aus der Vorgeschichte des Neubaus von St. Peter. Er vermag einen Entwurf des Giuliano da Sangallo in der Albertina nachzuweisen, der auf Bramantes endgültigen Plan entscheidend gewirkt haben muß. Th. Ashby „Due vedute di Roma attribuite a Stefano du Perac" (S. 449—459) veröffentlicht hier zum erstenmal zwei in seinem Besitz sich befindende Zeichnungen, von denen die eine, als Zeichnung des Stefano du Perac nachweisbar, eine topographisch wichtige Ansicht vom Rom des Jahres 1567 (gez.) von einem der Dächer in der Nähe der Cancelleria aus gibt, während die andere, aus dem Kreise des Heemskerck stammend, den Bau von St. Peter etwa im Jahre 1533 zeigt. G. Mollat gibt in seinem kurzen Aufsatz „A propos du palazzetto de la Farnesine a Rome, Via de' Baullari" (S. 460—462) Auskunft über den heute fast vergessenen Bauherrn Thomas Le Roy, der am 29. Juni 1523 den Grundstein zu dem durch moderne Restaurationen arg entstellten Palast legte. Joseph Sauer „Wie Raffaels Grablegung in den Besitz der Borghese kam" (S. 463—479) legt mit neuen Dokumenten die zunächst heimliche Besitzergreifung des ehemals in der Baglionikapelle von St. Francesco in Perugia befindlichen Bildes durch Kardinal Scipione Borghese im Jahre 1608 dar. Ernst Steinmann geht in seinen „Statuen der Päpste auf dem Kapitol (S. 480 bis 503) dem Schicksal der acht auf dem Kapitol errichteten Ehrenstatuen der Päpste nach, von denen nach wechselvollem Hin und Her heute die Statuen Urbans VIII. (Bernini) und Innocenz X. (Algardi) im Konservatorenpalast aufgestellt sind, während die Statuen Leos X., Pauls III. und Gregors XIII. nach Aracoeli verbannt wurden (1876). Die drei Statuen Pauls IV., Sixtus V. und Clemens XII. sind der Zerstörung anheimgefallen. Colombe beschäftigt sich in seinem Aufsatz „La Grande Tresorerie au Palais Apostolique d'Avignon" (S. 504 bis 523) mit topographischen Fragen, die den Palast der Päpste in Avignon betreffen. Den Fragen der Entstehung und Verbreitung des gepreßten Ledereinbands im 12. Jahrhundert geht Haseloff in einem anderen Bande des Gesamtwerks nach (V. Der Einband der Hs. des Marcusevangeliums des Harderadus. S. 507—528).

Von der Fülle des in diesen Bänden Gebotenen ist es unmöglich, einen Begriff zu geben. Es ist ein ganz besonderes Verdienst des Präfekten der Vatikanischen Bibliothek, Mons. Mercati, diese fünf Bände redigiert und endlich in der vornehmen Art herausgegeben zu haben, wie es geschehen ist. Man bedenke, daß an diesen in ihrem Um-

fang wohl einzig dastehenden Miscellaneen nicht weniger als 81 Gelehrte mitgearbeitet haben, Gelehrte aller Länder und aller Sprachen. Und die Drucklegung dieser 81 Aufsätze fiel Mons. Mercati zu. Er hätte seinem würdigen Vorgänger keinen glänzenderen Beweis selbstloser Dankbarkeit darbringen können, als es mit der Drucklegung dieser fünf Bände geschehen ist.

Rudolf Wittkower.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Guiseppe Fiocco, Francesco Guardi.
Matteo Marangoni, il Caravaggio. 1922.
Matteo Marangoni, La Basilica di S. Lorenzo. 1922.
L. Testi, Santa Maria della Steccata in Parma. 1922.
Editore Luigi Battistelli, Florenz.

Verschiedenes

ÜBERSIEDLUNG DES WEIMARER BAUHAUSES NACH DESSAU

Es muß zur Ehre der deutschen Kultur gesagt werden, daß sich gleich ein halbes Dutzend deutscher Städte darum beworben hatte, das Weimarer Bauhaus zu übernehmen, das von der thüringischen Staatsregierung in so kläglicher Weise im Stich gelassen worden ist. Die Wahl ist endgültig auf Dessau gefallen, und so dürfte denn die Übersiedlung des ganzen Organismus, das heißt von Meistern, Gesellen und Lehrlingen, nur noch eine Frage von wenigen Wochen sein. Dessau hat eine Kunstgewerbe- und Handwerkerschule, die mit allen nötigen modernen Lehrmitteln und technischen Maschinen ausgerüstet ist. Indem die gegenwärtigen Lehrkräfte an andere Stelle versetzt und die Werkstätten für die Weimaraner frei werden, ist die Fortführung der Bauhausarbeit in Dessau ohne Unterbrechung gewährleistet. Die Meister des Bauhauses Feininger, Gropius, Muche, Klee, Kandinsky, Moholy Nagy u. a. gaben Dessau vor anderen, oft größeren Städten, wie Frankfurt und München, den Vorzug in der Erkenntnis der günstigen Lage. Die große wirtschaftliche Zukunft Dessaus im mitteldeutschen Braunkohlengebiet gewährleistet eine enge Zusammenarbeit mit der Industrie. Und das ist die Forderung des Bauhauses: nicht gegen die Maschine, wie es gemeinhin die Kunstgewerbeschulen üben, zur Freude einzelner begüterter Liebhaber, welche die Produkte dieser Schulwerkstätten oder die Arbeiten der in dieser Methode erzogenen Kunstgewerbler nur als kostbare Originale erwerben können, sondern mit der Maschine, für die das Bauhaus nur die Vorbilder, die Typen schaffen will, gleichsam als Laboratorium, dessen Forschungsergebnisse zur praktischen Auswertung an die Industrie gegeben werden.

Dessau wird mit der Gewinnung des Bauhauses wieder eine Stellung auch im kulturellen Deutschland einnehmen, wie es sie inne hatte vor 150 Jahren unter seinem Fürsten Franz, dem Schöpfer der Dessauer Architektur, seiner Schlösser und Kunstsammlungen von Wörlitz und Oranienburg. *r.*

AUSGRABUNGEN IN PIETRABBONDANTE

Der Unterstaatssekretär des Ministero della Pubblica Istruzione, Romano, regt in einer Denkschrift an das Ministerium an, in Pietrabbondante, dem alten Bovianum Vetus, dem Hauptort des Samnitergebietes, planmäßige Ausgrabungen vorzunehmen, die das ganze Stadtgebiet freilegen sollen. Ausgrabungen sind hier zuerst unter der Bourbonenherrschaft 1857 gemacht worden, bei denen neben Münzen-, Statuen- und vor allem Inschriftenfunden ein Theater und ein Tempel zum Vorschein gekommen sind. Seitdem ist nur ganz gelegentlich in den Jahren 1870, 1872 und 1911 gegraben worden, ohne daß aber bei diesen nicht umfassend angelegten Unternehmungen besondere Funde gemacht worden wären. Seit 1911 ist jedoch nichts mehr geschehen; die freigelegten Monumente sind zum Teil durch Erdrutsche wieder verschüttet worden, und es handelt sich jetzt in erster Linie darum, die alten Ausgrabungen gegen die Unbilden des Wetters zu schützen. Es ist zu hoffen, daß das Ministerium dieser Anregung Folge leistet, zumal die Kosten des Unternehmens nicht erheblich sind. *L. S.*

FRANKFURT a. M.

In der Zeit vom 17.—26. April findet wie alljährlich im Römer die 12. Kunstmesse statt, in deren Mittelpunkt eine Ausstellung steht, die das Thema „Frankfurt und der Rhein" veranschaulicht. Anschließend an diese Ausstellung, die einen Auftakt zu den verschiedenartigen Tausendjahrfeiern des Rheinlandes darstellt, findet in Frankfurt vom 3.—9. Mai eine Kunstwoche statt. Anläßlich dieser Veranstaltungen bereitet das Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung von Meisterwerken deutscher Fayencen vor.

DER KUNSTMARKT

STIMMUNGSPENDEL AUF DEM HOLLÄNDISCHEN MARKT

Der Holländer von heute hat gegen gewisse Kunststile und Künstlernamen Abneigungen, die als unüberwindlich gelten dürfen. Man hüte sich jedoch zu meinen, diese Abneigungen seien Ergebnisse rassemäßiger Fremdheits- und Ablehnungsgefühle. Die Holländer gehorchen, wie vielfach in anderen Ländern, denjenigen, die als die Sachverständigen angesehen werden. Wird ein Maler von solch einem Sachverständigen in Verruf getan, so ist es diesem unmöglich, die Gunst des Publikums zu erringen. P. C. Bremmer, der Berater des Kröllermuseums, kann z. B. P. Cézanne nicht ausstehen. Folge: Dieses am reichsten dotierte Privatmuseum, das einen Durchschnitt durch die europäische Moderne geben möchte, besitzt kein Bild von Cézanne. Ebensowenig finden sich bei anderen, von Bremmer beratenen Privatsammlern Bilder dieses Franzosen. Auch die öffentlichen Sammlungen besitzen keins. Die einzigen Cézannebilder in Holland besitzt ein Herr Bongers in Aerdenhout bei Haarlem; er ist der Bruder der Frau van Gogh-Bongers, der ehemaligen Gattin Theos van Gogh, Vincents van Gogh Schwägerin; auf diesem Verwandtschaftsumwege kam er zur Schätzung und zum Erwerb Cézannescher Bilder. Er kaufte sie beim Vater Taguy in Paris. Auch van Gogh selber kann man nicht zu denjenigen Malern zählen, für die die Sammler glühen. Bremmer schätzt ihn. Folge? Das Kröllermuseum erwarb nach und nach die schönsten Bilder aus des Malers letzter Zeit sowie eine große Anzahl Zeichnungen aus der Anfangsperiode. Auch in den sonstigen, von Bremmer beratenen Privatkreisen findet sich das eine oder andere Bild. Das Ryksmuseum in Amsterdam besitzt nichts; das Gemeindemuseum im Haag kleinere, nicht repräsentative Stücke; das Museum Boymans in Rotterdam eine große Landschaft, die mehr entwicklungsgeschichtlichen als ästhetischen Wert hat. Man kann alles in allem mit einiger Übertreibung sagen, daß van Gogh nirgendwo weniger geschätzt und begriffen werde als in seinem Vaterlande. Die Explosion, die sich im Gefühl und in der Technik dieses Rasse-Holländers vollzog, als er in der französischen Provence sich ansiedelte, berührt den holländischen Kunstfreund als bedenklich, maßlos, über das Wesen des Schönen gewaltsam hinausdrängend. Nicht nur des geringeren Preises, sondern durchaus auch der größeren Sympathie wegen werden Bilder von heutigen Malern dritten Ranges (Voerman, Tholen, Lissy Ansingh, de Zwart) in Holland viel leichter abzusetzen sein als Werke Vincents van Gogh.

Es versteht sich bei dieser Sachlage, daß der andere nordische Dämoniker, Ed. Munch, in holländischen Sammlerkreisen ebensowenig begehrt ist. Irre ich mich nicht, so ist eine Munchausstellung in Holland überhaupt noch niemals gezeigt worden; fände sie statt, so dürften die Unternehmer eines bedeutenden Geldverlustes sicher sein. Nicht nur, daß kein Bild verkauft werden würde; es würde auch an Besuchern fehlen, um durch die Eintrittseinkünfte die Saal- und Reklamekosten zu decken. Die Abneigung gegen Munch berührt um so merkwürdiger, als die Holländer im allgemeinen viel von der neuen skandinavischen Literatur halten und auch Skandinavien auf Nordlandreisen häufig aufsuchen. Schließlich müßte auch die Bluts- und Gefühlsverwandtschaft für Munch in Holland mitsprechen. Aber da die offiziellen Kritiker von Munch nichts wissen, auch nichts wissen wollen, so tappt das Laienpublikum in Unkenntnis.

Das Tabu, das auf Ferd. Hodler gelegt war, wurde erst in jüngster Zeit durchbrochen. Der Assistent am Haager Gemeindemuseum, Dr. Knuttel, erreichte es, daß ein Bild des Schweizers gekauft wurde; es dürfte das einzige sein, das sich im Lande befindet. Publikationen über Hodler finden hier so gut wie keine Leser. Überhaupt ist in Holland nicht das mindeste Interesse für Schweizer Malerei, sei es deutschschweizerische (Welti) oder welschschweizerische (Pellegrini). Der in seiner asketischen Strenge irgendwie mit Hodler verwandte Thorn-Prikker berührt, obzwar er Holländer ist, hierzulande wie ein Fremder. Die mannigfachen Versuche, Verständnis für seine Kartonenentwürfe zu Glasbildern zu wecken, haben es hier lediglich zu Achtungserfolgen, nicht zu Aufträgen gebracht. Die Aufträge, die vor zwei Jahren im neuen Rotterdamer Rathause zu vergeben waren, gingen unter Ablehnung der Thorn-Prikkerschen Skizzen an einen anderen, weniger heroischen Künstler über.

Was die deutsche Malerei angeht, so waren die meisten Namen der letzten Zeit dem hiesigen Publikum bis vor zwei Jahren unbekannt. Damals führte eine sehr gut zusammengestellte Auswahl von Mei-

sterbildern, die im Auftrage der Niederländisch-deutschen Gesellschaft das Land bereiste, Kennern und Laien erst Marées, Menzel, Leibl, Thoma vor. Diese Maler sind auf dem holländischen Markt überhaupt nicht quotiert, in Sammlungen nicht gesucht und nicht vorhanden. Nur die Sammlung Kröller besitzt zwei Werke Thomas. Bilder von Liebermann wanderten nach Holland in der Inflationszeit; sie konnten hier nicht losgeschlagen werden; man wartet auf eine günstige Gelegenheit, sie nach Deutschland zurückzuverkaufen. Unter den Modernen ist Kokoschka dem Namen nach bekannt; man schätzt ihn nicht; Zeichnungen wurden 1920 zu Spekulationszwecken nach Holland geschafft; die Spekulation erwies sich als verfehlt. Die Ablehnung des deutschen Expressionismus, der im benachbarten Belgien in Malerei wie Graphik tiefen Einfluß ausgeübt hat, berührt um so merkwürdiger, als die abstrakte Malerei der französischen Kubisten, die durch die Handlung Rosenberg-Paris vor zwei Jahren en masse eingeführt wurden, hier verhältnismäßig beliebt ist. Der Kubismus erfuhr seinen stärksten holländischen Niederschlag in den Künstlern um den „Styl" herum, jener Zeitschrift, deren Leiter Th. van Doesburg auch in Deutschland von sich reden machte.

In Holland, das den Ruf eines Kunstlandes ohnegleichen hat, sind die Interessen der Sammler in Wahrheit viel weniger manigfaltig als anderswo. Der Markt für moderne Kunst treibt auf eine schier beängstigende Weise Inzucht. Gegenwärtig wird mit aller Macht der Maler Daalhoff poussiert, ein allerbescheidenstes Talent, ohne Weltgefühl, Ergriffenheit durch Sentimentalität ersetzend. Die Preise, auf die seine Bilder gestiegen sind, können nur innerhalb der holländischen Landesgrenzen gehalten werden; auf den internationalen Markt gebracht, würden diese Bilder eine verhängnisvolle Baisse, ihre Besitzer dementsprechend bedenkliche Geldeinbußen erleiden. Es ist diese Furcht vor dem Urteil der gesamteuropäischen Kunstbewertung und Preisstellung, die in Holland das merkwürdige Zaudern und sich Verschließen gegen die wahrhaft Großen unserer Zeit hervorruft; denn würde man Bilder von denen einführen, so würde der Abstand zur heimischen Produktion bedrohlich ins Auge fallen und damit dem Handel einen Schlag versetzen, dem dieser durch Totschweigen zuvorzukommen trachtet.

H.

Bevorstehende Versteigerungen

LONDON

Am 1. Mai wird bei Christie die wertvolle Gemäldesammlung des Earl of Darnley zur Versteigerung kommen. Die Kollektion war im wesentlichen von John Bligh, dem vierten Earl of Darnley zusammengebracht worden, einem bekannten Kunstliebhaber und Freund der Maler Reynolds, Gainsborough und Hoppner. Von den 92 Nummern des Kataloges seien notiert: Canaletto (The Piazza of St. Mark's, The Church of Santa Maria della Salute), Annibale Carracci (The Toilet of Venus), Correggio (La Zingarella), Gainsborough (Portrait of Miss Theodosia Magill, Portrait of Mrs. William Monck, Portraits of Lord Bernard Stuart, after Sir Anthony Vandyck), Marc Gheeraedts (Portrait of Frances Howard, Portrait of a Lady of the Lenox Family, Partrait of a Boy), Giorgione (Caesar enthroned receives the Head of Pompey), Guercino (Portrait of an Artist), John Hoppner (Portrait of John, fourth Earl of Darnley), Jacob Jordaens (The Artist and his Wife, Pomona), Il Marescalco (Portrait of a Youth), Hans Memling (A Man in the Attitude of Prayer), Nicolas Poussin (The Battle between Lapithae and Centaurs, The Preservation of Pyrrhus, A Nymph with Satyr and Cupids, Bacchus, Ariadne and Cupid), Reynolds (Portrait of General the Hon. Edward Bligh, The Calling of Samuel, Portrait of Mrs. Gore), Salvator Rosa (Atilius Regulus, Portrait of a Warrior, Jason and the Dragon), Titian (Venus and Adonis, Salvator Mundi, Titian and Aretino, Danae), Vandyck (Portrait of George Stuart, The Madonna and Child, Portrait of Inigo Jones).

Sotheby kündet für den 5. bis 8. Mai die Versteigerung einer auserlesenen Sammlung an (alte Radierungen, chinesisches Porzellan, Gemälde, Tapeten und Möbel).

Bo.

MÜNCHEN

Hugo Helbing versteigert am 21. April und folgende Tage Antiquitäten und Ölgemälde alter Meister, unter denen sich Gegenstände aus süddeutschem Museumsbesitz befinden. Der Katalog beginnt mit Keramik, Gläsern und Metallarbeiten. Unter den Textilien befinden sich alte Orientteppiche und Kirchengewänder des 16. bis 19. Jahrhunderts. Daran schließen sich Möbel und Einrichtungsgegenstände der verschiedenen Epochen, darunter hübsche Rokokostühle, Sekretäre, Kommoden und Aufsatzschränke sowie Schränke der Ulmer Re-

naissance. Besonders umfassend ist die Abteilung alter Ölgemälde. Die deutsche, die italienische und die niederländische Schule besonders mit Meistern des 17. Jahrhunderts ist gut vertreten. Unter den plastischen Arbeiten befinden sich neben gotischen Figuren und Reliefs, italienischen Bronzen, deutschen und italienischen Plaketten, vortreffliche Proben der Plastik des süddeutschen Barock und Rokoko. Ostasiatisches Kunstgewerbe, Stiche, Handzeichnungen, Bücher und Vitrinenobjekte geben der Veranstaltung einen guten Abschluß. *r.*

PARIS

Am 23. April findet im Hotel Drouot eine Versteigerung moderner Bilder statt, die zwar nur 102 Nummern umfaßt, aber dennoch wichtige Dokumente der neueren französischen Malerei unter den Hammer bringt. So befinden sich in dieser Sammlung allein fünfzehn Bilder von Odilon Redon, zehn der wichtigsten Schöpfungen von Utrillo und fünf bemerkenswerte Gemälde von Eugène Carrière. Außerdem Bilder von C. Pissaro, Maurice Denis, Derain, Raoul-Dufy, Guillaumin, Marquet, Henri Matisse und hervorragende Aquarelle von Rodin.

Am 29. und 30. April findet, ebenfalls im Hotel Drouot, die Versteigerung des Nachlassen von Th. A. Steinlen statt, die auch zu den bemerkenswerten Tatsachen der Pariser Frühjahrssaison zählen dürfte. *G.*

Stattgehabte Versteigerungen

DIE SAMMLUNG DARMSTAEDTER

Man hatte sich nicht getäuscht. Wer nach Einsicht in den monumentalen Katalog erwarten konnte, daß Berlin wieder einmal seine großen Auktionstage haben würde, wie sie vor dem Kriege nicht selten waren, die ein internationales Publikum von Kennern und Sammlern zusammenführen würden, hatte recht behalten. Es war zweifellos ein großes Wagnis, sowohl seitens des Besitzers der Sammlung, wie der Versteigerungsfirma, diese Sammlung auf den Markt zu bringen, in einer Zeit, in der jedermann mehr oder weniger berechtigt, aber mindestens zum guten Ton gehörig, erklärt, daß die Zeiten entsetzlich seien. Der Erfolg war auch für Kenner der Verhältnisse und des Kunstmarktes überraschend groß. Wenn heute für Kulturwerte noch so viel Idealismus vorhanden ist, daß er sich auch materiell so auswirkt wie in diesem Falle, dann ist es ein erfreuliches Zeichen für die Lebensauffassung der Begüterten. Abgesehen davon ist hier doch auch zur Evidenz der Beweis erbracht, daß alle diejenigen ihr Kapital am besten angelegt haben, die gute Kunstwerke kauften; sie haben nicht nur ihre Substanz erhalten, sondern sie auch vervielfacht. Man kann das bei Aktien und Staatsanleihen nicht gerade sagen.

Der große Oberlichtsaal konnte nicht im entferntesten die Zahl der angemeldeten Besucher fassen, so daß freundlichste Überredungskunst notwendig war, alle wenigstens einigermaßen unterzubringen. Von Museumsleitern waren fast alle, auch von den kleineren Provinzmuseen, vertreten. Der Handel selbstverständlich vollzählig, Franzosen, Belgier und Engländer eingeschlossen. Es zeigte sich hier dasselbe Bild wie seinerzeit bei der Dresdner Johannenums-Versteigerung. Dem Ausland waren die Preise zu hoch; sie mußten sich mit geringem Kauferfolg zufrieden geben. Im allgemeinen blieben Meißener Figuren etwas hinter dem Friedenspreis zurück, dagegen erfuhren Geschirr und Vasen eine ganz erheblich höhere Bewertung. Dasselbe zeigt sich bei fast allen Manufakturen. Daß Spitzen, wie z. B. die kleine Titelfigur von Kaendler, das Nymphenburger Paar „Kavalier und Dame" Preise brachten, wie sie auch vor dem Kriege unerhört gewesen wären, ändert nichts an der Ansicht über den Durchschnitt. Von deutschen Manufakturen am wenigsten gewertet wurde Frankenthal, was sich schon bei der Versteigerung Wurz zeigte. Es kommt daher, daß die Sammler großen Stils in Süddeutschland nicht mehr existieren, und daß der Nachwuchs noch nicht reif genug dafür ist, erheblichere Summen für erstklassige Heimatskunst anzulegen. Interessant ist, daß Sèvres im Verhältnis zu den deutschen Manufakturen weit zurückblieb. Woran es liegt, daß gerade Sèvres, das von den achtziger Jahren an bis zum Kriege in seinen exquisitesten Erzeugnissen, wie Pompadour-Rosa, Türkisblau, Apfelgrün, phantastisch hoch bewertet wurde, ist nicht ersichtlich, jedenfalls ist der Markt dafür in Paris und London stark zurückgegangen, was sich natürlich auch in dieser Sammlung bemerkbar machte. Alles in allem, es war ein außerordentlicher Erfolg, der um so höher zu bewerten und zu begrüßen ist, als er doch zeigt, daß es in dieser Zeit der Unsicherheit der Anlage ersparten Geldes keine reine Luxusausgabe ist, sich Kunstwerke zu kaufen, sondern auch einen recht soliden materiellen Hintergrund hat.

Die erzielten Preise sind in der Beilage „Versteigerungsergebnisse" im Heft 7 und 8 dieser Zeitschrift angegeben. *r.*

Die Wandteppichmanufaktur von Aubusson

Von HEINRICH GÖBEL / Mit 15 Abbildungen auf 14 Tafeln

Es erscheint überflüssig, auf die Ausführungen (1783) des Herrn de Châteaufavier, des Inspektors der Manufakturen Aubusson und Felletin, und anderer älterer und jüngerer Autoren des näheren einzugehen, die den Ursprung der Ateliers der Marche auf versprengte Sarazenen zurückführen, die nach den Niederlagen bei Tours (732) und Narbonne (737) in den wenig zugänglichen Gebirgstälern der Creuse Zuflucht suchten und ihre Kunst als Wirker betätigten. Ebensowenig übten die bilderfeindlichen und bilderfreundlichen Strömungen im Anschluß an das zweite Konzil von Nikäa (787) auf unsere Manufakturen auch nur den geringsten Einfluß. Es setzt schon eine recht weitschweifende Phantasie voraus, die Werkstätten von Byzanz mit ihren so außerordentlich feinen Seidenwirkereien mit den Ateliers im Herzen von Frankreich, die zudem im achten Jahrhundert fast jeden Verkehrs mit den Hauptorten des Frankenreiches entbehrten, in Verbindung zu bringen. Für die Entstehung der Manufakturen der Marche gelten im wesentlichen die gleichen Vorbedingungen wie für die Ateliers der Grafschaften des einstigen Herzogtums Burgund. Hier wie dort kann von frühen östlichen Einflüssen nur in sehr bedingter Form gesprochen werden, hier wie dort handelt es sich um eine altüberkommene Kunstfertigkeit, deren Entfaltung von einer Reihe sozialer und politischer Begleitumstände abhängig ist, die den betreffenden Ort entweder zu einer, in der Hauptsache auf fürstlichen Gebrauch eingestellten Luxusmanufaktur oder zu einer handwerklichen Zentrale, die ihre Tätigkeit dem niederen Adel und dem vermögenden Bürgertum widmet, wandelt. Die Werkstätten der Marche nahmen einen Entwicklungsgang, der mit dem Aufblühen und dem Sterben Oudenaardes, des flämischen Aubusson, eine unverkennbare Ähnlichkeit aufweist. Wenn den französischen Manufakturen die schweren wirtschaftlichen Verwicklungen zum guten Teile erspart blieben, die Oudenaarde in so reichem Maße auszufechten hatte, so liegt dies, abgesehen von rein politischen Momenten, in erster Linie in der Abgeschlossenheit der Landschaft begründet, deren Wirkerkolonien nicht unter dem ständig zersetzenden Einflusse der großen, stets unzufriedenen Wollen- und Leinenwebergruppen standen.

Gemeinsam ist beiden Manufakturen der fast ausschließlich auf Massenerzeugung eingestellte Betrieb, gemeinsam die Vernachlässigung der Technik, gemeinsam das Nebeneinander guter und minderwertiger Ware, gemeinsam die Verwendung grobkettigen Materials, das eine schnelle Arbeit gewährleistete, gemeinsam der Mangel an guten Kartons. Typisch für die Ateliers der Marche in der Spätzeit (seit 1665) ist die straffe staatliche Aufsicht, die ein Herabsinken der Leistung unter ein gewisses Niveau nach Möglichkeit unterband. In erster Linie ist es den grundlegenden wirtschaftlichen Ideen Colberts, des genialen Ministers Ludwigs XIV. — Entsendung des königlichen Malers und Färbers, Lieferung geeigneter Kartons, scharfe Prüfung der Rohmaterialien usw. — zu danken, daß die Werkstätten von Aubusson und Felletin mit dem beginnenden 18. Säkulum eine Blütezeit erlebten, die in dem uneinheitlich geleiteten Oudenaarde ausgeschlossen war; eine Blütezeit, die durch die zielbewußte Handhabung der Aufsicht durch die „Inspecteurs" und ihre Unterorgane die Gewähr für das Weiterbestehen der Manufakturen auch in Zeiten

wirtschaftlicher und sozialer Wandlung, in den Tagen der großen Revolution, in sich barg. Der Colbertsche Erlaß, der bis 1789 in Wirksamkeit blieb, ist die eherne Grundlage Aubussons.

Die Patronin der Wirker der Marche ist Sankta Barbara. Cyprien Pérathon, der verdienstvolle Erforscher der Manufakturen von Aubusson und Felletin, sucht zu Unrecht die orientalische Heilige für seine Theorie, die in den Arabern die Begründer der heimischen Ateliers erblickt, in Anspruch zu nehmen. Sankta Barbara war neben der heiligen Genoveva die prädestinierte Schutzherrin der Wirker; ihre Altäre standen in weitaus den meisten flämischen und brabantischen Wirkerstädten. Welches die Gründe waren, Sankta Barbara als besonders geeignet erscheinen ließ — ob die Legende mit den in Heuschrecken verwandelten Schafen mitspielt? —, entzieht sich zunächst meiner Kenntnis. Nicht selten finden wir die Heilige als Wirkerin dargestellt, zur Seite einen kleinen Turm, der auf den Ort ihrer Gefangenschaft deutet.

Zunächst schwebt die Frühzeit der Ateliers der Marche noch völlig im Dunkel. Einen kärglichen Hinweis bringt Félix Lecler in seinem „Album historique et pittoresque de la Creuse“, dem zufolge Eleonore von Bourbon, die Gattin Bernards von Armagnac, im Jahre 1461 Wirker aus dem Hennegau in der heimischen Mark ansiedelte. Ob diese Maßnahme von einschneidendem Einfluß war, ist zum mindesten zweifelhaft. Jedenfalls sind die Manufakturen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in vollem Betrieb; die Ateliers zu Felletin und Riom sind durch Meisternamen urkundlich gesichert. Tatsache ist ferner, daß bereits im 13. und 14. Jahrhundert ein ständiges Einfluten niederländischer Wirker nach Frankreich und Italien zu verzeichnen ist. Mit starker Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, daß diese im Großbetrieb erfahrenen Meister und Gesellen dem in den Gebirgstälern altbäuerlich eingesessenen Kunstgewerbezweig neues Leben einflößten, ihm, wenn auch nur vorübergehend, zu einer gewissen Blüte verhalfen. Mit besonderer Vorsicht sind jedoch die allzu leichtfertig für die Ateliers der Marche ins Treffen geführten frühen Inventare zu behandeln, die mitunter Wirkereifolgen „à le (la) marche“ erwähnen. Es handelt sich hierbei nur in den seltensten Fällen um die französische Landschaft; à le Marche ist lediglich der terminus technicus für die Arbeit am tieflitzigen Stuhl, die Basselissewirkerei[1]. So verlockend es erscheint, die grobkettigen (de grox fille) Behänge des Inventars Karls VI. von Frankreich[2], die „tappis sur champ vert herbeux, et le chief noir, à personnages de volerie et de plaisance et de duit“, die Bankwirkereien „à connins et arbres“, „à compas et à bestes“, „à chappeaulx, connins et chiens dedens les chappeaulx“, „à espinettes“ (mit Weißdornblüten überstreuter Grund), „à un escu de gueules, à six anneaulx d'or et une clef“ den Ateliers der Marche zuzuschreiben, so wenig läßt sich die reiche Folge, gleichfalls „faicte à la marche“ „à personnages d'enffans et autres, oyselez et rainceaulx, et ou milieu a une fontaine et une Dame qui remue l'eaue a ung batonnet, sur champ vert“ mit der Eigenart der Manufakturen von Aubusson und Felletin in Einklang bringen, die in der Frühzeit sich zweifelsohne lediglich auf die Anfertigung der einfachsten Kissenblätter, Verdüren und Wappenteppiche beschränkten. Das gleiche Mißtrauen macht sich geltend bei der Mobilienaufzählung des Château de la Bastille, vom 18. Juni 1420. Auch hier finden wir zahlreiche Behänge „de grox fille fait à la Marche“, zumeist Verdüren „sur champ vert herbeux“ und Bankwirkereien in verschiedenen Mustern: „cinq bancquiers vermeilz de grox

[1] H. Göbel, Wandteppiche, 1. Teil, 1. Band. Abschnitt Technik.

[2] J. Guiffrey, Inventaire des tapisseries de Charles VI., vendues ou dispersées par les Anglais de 1422—1435, Paris 1887.

fille à la Marche fait à espinettes" usw.[1]. Die eigenartige Tatsache, daß in dem 14. und 15. Jahrhundert sich in den Vermögensverzeichnissen der Großen Frankreichs nirgends ein einwandfreier Hinweis auf die Ateliers der Marche findet, hat ihre einfache Erklärung darin, daß die Erzeugnisse dieser Werkstätten so ausgesprochen grob bäuerlicher Art waren, daß sie lediglich von dem Kleinadel und dem Bürgertum als Gebrauchsteppiche geduldet wurden. Die wenigen uns erhaltenen authentischen Arbeiten des 16. Säkulums — die Heldenfolge (Felletin) — rücken das Qualitätsgefühl der Wirker der Marche nicht gerade in ein helleres Licht[2]. Es erscheint mir müßig, nachzuspüren, ob Aubusson oder Felletin das größere Alter zuzusprechen ist; aller Wahrscheinlichkeit nach arbeiteten beide Manufakturen nebeneinander „de temps immémorial", um mit den Aubussoner Statuten vom Jahre 1665 zu sprechen. Wie wenig bedeutungsvoll die Werkstätten der Marche gegenüber den Ateliers von Nordfrankreich dem Gesetzgeber erscheinen mochten, zeigt zur Genüge, daß erst 1581 ein königlicher Zollerlaß[3] Felletin und den Wirkereien der Auvergne Beachtung schenkt. Die Erzeugnisse figurieren an letzter Stelle mit dem niedrigsten Satze, d. h. es handelt sich um billigste Ware[4]. Nur spärlich fließen zunächst die urkundlichen Belege, soweit Aubusson in Frage kommt. Um 1500 arbeitet ein Meister Jacques Garreau. 1501 siedeln die Gebrüder André und Jehan Augereaux nach Limoges über, um die Leidensgeschichte St. Martials in die Bildwirkerei zu übertragen. 1515 ist Jehan Garreau in Aubusson tätig, im gleichen Jahre werden Jehan Duprat und Grand Jehan Pineton — sein Sohn Antoine Pineton erscheint 1530 — genannt. 1528 ist der etwa 15 jährige Jehan Furgault Lehrling „du mestier de tapissier en la boutique de Jehan Furgault son père, demourant en la ville d'Aubusson"[5]. Im gleichen Jahre finden wir Jehan de Maillire und seinen Sohn Pierre[6] sowie die Lehrlinge Denys Robichon und Thevenot. 1541 sind Jehan Petit Marthelade, 1548 François Galland und Simon Grellet urkundlich bezeugt; 1565 arbeitet der Ahnherr der berühmten Wirkerfamilie der Mercier, ein Meister Anthoine; 1565 (1567) sind die Gebrüder Alexandre und Nicolas Motheron (Matheron) in Tours tätig; 1555 bis 1574 betreibt Anthoine Terrible in Aubusson eine Werkstatt. Der erstarkende Wohlstand des Landes, das gesteigerte Luxusbedürfnis und der soziale Aufschwung des Bürgertums bleiben im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts nicht ohne fördernden Einfluß auf die Manufakturen von Aubusson. Die Meisternamen häufen sich in überquellender Fülle[7].

---

[1] Inventaire du château de la Bastille, 18. juin 1420 (Arch. Nat. P. 1189) in: J. Deville, Dictionaire du tapissier, Paris 1878/80.

[2] Louis Lacrocq schreibt — ob mit Recht? — eine Kaminwirkerei (Chimäre, Eichhörnchen und Eule auf Millefleursgrund), die in einer Pariser Auktion (Hotel Drouot) am 16. November 1912 zur Versteigerung gelangte, einem Aubussoner Renaissanceatelier zu. Der gleiche Zweifel — zum mindesten zeitlich — besteht hinsichtlich des Davidbehanges — der junge Held rüstet sich zum Kampfe gegen Goliath — der Pariser Auktion (Hotel Drouot) vom 19. Februar 1913.

[3] Pierre Guenois, Conférence des ordonnances, 1616, S. 720.

[4] Die Annahme Pérathons, der die in dem Erlasse König Franz I. (20. April 1542) golddurchwirkten Folgen mit den Wirkstätten der Marche in Verbindung bringt, ist falsch. Die Satzstellung „tapisserie de Marche ou haulte lice" sagt zur Genüge, daß es sich lediglich um reiche tiefschäftige und hochlitzige Wirkereien handelte. Hiermit fallen alle weiteren, an diese Kombination geknüpften Folgerungen.

[5] Paris, Arch. Nat. J. J. 241. no. 358. J. Deville, Recueil de documents et statuts relatifs à la corporation des tapissiers. Paris 1875.

[6] Cyp. Pérathon, Liste des Marchands et Maitres de l'ancienne manufacture d'Aubusson: Soc. des Beaux-Arts des départements 1894.

[7] 1571 unterhalten Jaques und Léonard Jallasson eine Werkstatt, die sich über 200 Jahre in der Familie vererbt, um die gleiche Zeit ist Pierre Parade (1570) tätig. Wir finden 1578

Einen gewissen Rückschlag bringt das Seuchenjahr 1587. Einer der führenden Teppichhändler, Jehan Garreau (Gearro), erliegt der Krankheit. Es zeugt für sein Solidaritätsgefühl, daß er jedem der für ihn tätigen Meister und Wirker von Aubusson und Felletin testamentarisch eine Spende von $3^1/_3$ Taler zusichert. Die Tatsache ist auch insofern von Interesse, als sie unzweideutig die Art der Bildteppichzeugung in der Marche illustriert. Wie in Oudenaarde liegt der Schwerpunkt des Handels in den Händen einzelner kapitalkräftiger Unternehmer, die je nach Bedarf die kleineren Meister und Heimarbeiter der Umgegend für sich wirken lassen. Allerdings erreicht die Monopolisierung in Aubusson nie eine derartige Ausdehnung wie in dem flämischen Industriezentrum. Hand in Hand mit der Kapitalisierung der Bildwirkerei geht eine starke Vernachlässigung der künstlerischen und technischen Pflichten. Während in Oudenaarde im großen und ganzen die Befolgung der Zunftordnungen beobachtet wurde — abgesehen von der Verwendung minderwertigen Rohmaterials und zweifelhafter Farbstoffe —, legt Aubusson wenig Wert darauf, die Ausbildung der Lehrlinge und Gesellen in geeigneter Weise durchzuführen. Die Lehrlingszüchterei, die naturgemäß die billigste Arbeitskraft darstellen, ist gang und gäbe, die Beschränkung der Lehrlingszahl in den Einzelbetrieben steht nur auf dem Papier. In der Regel betrug die Lehrzeit drei Jahre, zur Erlangung der Meisterwürde war ein vierjähriger Gesellenstand vorgeschrieben. Die Einzelheiten, die zu zahlenden Taxen usw. können unerörtert bleiben, sie geben im wesentlichen das gleiche Bild wie in den Manufakturen Flanders und Brabants. Wann Aubusson mit stärkerem Eifer die Herstellung von Personenteppichen zu betreiben beginnt, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen; noch zu Ende des 17. Jahrhunderts bilden die Verdüren die Hauptmasse. Daß die uns erhaltenen Verträge im wesentlichen Figurenteppiche behandeln, kann nicht weiter wundernehmen. Es handelte sich in diesen Fällen um die Ausnahme, nicht um die Regel. Der größte Teil der Teppiche, „menu vert", zeigte den mit Blumen oder Zweigen übersäten blauen roten oder braungelben Grund, von dem sich nicht selten das Wappenschild des Besitzers abhob (Abb. 1). Neben der billigen Sorte, den „tapis de feuillage à fil simple", wie sie z. B. Antoine Nermot (1598) vertrieb, finden wir in den Ateliers der Marche auch feinere Qualitäten, u. a. die außerordentlich interessanten großblättrigen Verdüren, die in ihrem Charakter nicht unerheb-

Denys Barraband, den ersten des bekannten Wirkergeschlechtes, ferner Guillaume Bellat (1570, 1585), Nicolas Cartaud (1578), Pierre Garreau (1575) — seine Söhne Jacques, Jean, Gabriel und Léonard übernehmen 1585 die Werkstatt —, Jehan Rionnet (1578), Joseph Rionnet l'aîné (1582), Jehan und Pierre Chabaneix (1587), Pierre Charrière 1583, 1595), François Chassagne (1583), Pierre Danthon (1585, 1599), Pierre Delarbre (1583), François Deschazaulx (1580), Henry Deschazaulx († 1589), Jehan und Anthoine Deschazaulx (1589), Léonard Deyrolle (1588), den Ahnherrn der bekannten Gobelinswirker, Jehan Du Cluzeau (1585), Benoît Ducreyer († 1588), Jehan Dumont (1583), seinen Sohn Léonard (1584) und gleichnamigen Enkel (1585, 1587, 1599), François Dumont (1585), François Garreau (1585), Jehan (1596) und Anthoine Garreau (1597), Georges Lenoir († 1584), François Mage (1585), Léonard du Marchedieu (1586), Anthoine Matheron (1584), Jehan Moreau (1586), Jacques (1587, 1590) und Pierre Poussard (1590), Pierre Pradon (1587), Anthoine Resforte (1587), Jehan Tixier (1585, 1615), Léonard de Vialleys (1585), Jehan und François Villard (1585), Jehan Bertrand (1598, 1605), Jean Maignat (1590), den Ahnen des hannoverschen Wirkers Pierre Magniac (um 1700), Léonard und Gabriel Lombard (1591), Léonard Dardet (um 1591), Jehan Bouchon (1596), Pierre de Buxière (1595), Jean de Chanet (1593), François Combort (1598), Annet Dessartaux (1598), Pierre Dussel (1600), Joseph Fougeron (1591), Pierre Fourton (1595), Léonard Fossas (1597), Marc de Rouzeilhe (vor 1598) und seinen Sohn Gilbert (1598, 1610), Jehan de Landriesve (1594), Jehan und Léonard Marthelade (1600), Anthoine Nermot (1598), Blaise Rochon (1600), Isaac Blanc (1600), Anthoine Taraveau (1592, 1605), Michel Teillet (1597), Jacques Vallenet (1592).

Abb. 1. Wappenteppich. Aubusson. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts

Berliner Kunsthandel (J. Klausner & Sohn)

Abb. 2. Geschichte der Armida. Aubusson. Um 1650 — Berliner Kunsthandel (Altkunst / Margraf & Cie.)

lich von den gleichnamigen Erzeugnissen der flämischen und holländischen Manufakturen abweichen. Das Inventar der Kathedrale zu Bourges (1537) nennt „sept pièces de tapisserie de verdure à grands feuillages", allerdings ohne Manufakturangabe[1]; die Mobilienaufstellung des Schlosses Turenne im Limousin verzeichnet unter dem 1. Juli 1615 zehn bereits stark abgenutzte Wandteppiche „faictes en façon de fontaine et de grands feuilhages et de bestes sauvages". Ein weiterer Absatz beschreibt die zugehörige Bettgarnitur „tout à grandz feuillages vers de roses et raisins faictz en façon de fontaine avec des bestes sauvages et de grands franges de laine verte, rouge et jaulne". Das Inventar (12. Mai 1514) des Schlosses de la Motte-Feuilly — der Witwensitz Charlottes d'Albret, der Herzogin von Valentinois und Witwe des Cesare Borgia — benennt dagegen zahlreiche Felletinverdüren: „une pièce de Feuilletin à menue verdure sur bandes rouges, blanches et vert brune" — auf mehrfarbigen Grund (limogé) gestreutes Gezweig und blühendes Rankenwerk —; „une pièce de tapicerie de Feulletin de menue feuillage en champ doré" usw. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wandelt sich die bisher übliche großblättrige Verdüre — mit Blumen und Sinnsprüchen verbrämtes, stark aufgerolltes Blattwerk — in die „feuillage renversé d'Auvergne", die sich mehr dem flämisch-holländischen Typ anpaßt. So hängen 1615 in dem Schlosse von Saumur[2] eine ganze Anzahl „tapisseries de la Marche avec grands feuillages et bestes sauvages". Gabriel Constantin, Sieur de Varennes et de la Lorie († 22. Januar 1683), besitzt in seinem Stadthause zu Angers „une tapisserie de feuillage renversé d'Auvergne"[3] usw.

Die Verdüren aus den Ateliers der Marche gehören heute zu den größten Seltenheiten. Der Grund ist unschwer zu erkennen. Die wohlfeilen Wirkereien zählten zu den Gegenständen des täglichen Gebrauches, keine Pflicht der Pietät hinderte den Besitzer, die unscheinbar gewordenen Behänge als Fußbelag zu zerschneiden und in den Garten- und Waldlandschaften, die dem Geschmacke des 17. und 18. Säkulums mehr entsprachen, einen Ersatz zu suchen.

Die älteste Personenfolge, die sich urkundlich mit der Manufaktur Aubusson in Verbindung bringen läßt, ist das „Leben des St. Martial", das die Gebrüder Augereaux im Auftrage des Klosters Saint-Martial zu Limoges auf die Gezeuge legten. Abgesehen von kurzen Angaben über die Motive der herzustellenden Folgen, finden wir im Laufe des 16. Jahrhunderts nur wenige urkundliche Belege, die sich eingehender über die Art der Durchführung einer umfangreicheren Personenserie äußern. Um so interessanter sind die vertraglichen Unterlagen, die die Lieferung der Reihen der Esther und der „saincte Suzanne" (eine Märtyrerin aus der Zeit Kaiser Diokletians), besprechen[4]. Es handelt sich um die Ausstattung des Schlosses Lamothe-Bardigues bei Auvillars. François Meaulme und François Matteron „M^es tapisseurs de la ville d'Aubusson en la marche Bourbonnages" verpflichten sich unter dem 3. Mai 1578 gegenüber Geraud de Gout, seigneur de la Mothe-Bardigues, die Anfertigung der Wirkereien zum Preise von 3½ Talern für die Toulouser Quadrat-

[1] Bon de Girardot, Histoire et inventaire du trésor de la cathédrale de Bourges in: Mémoire de la société des antiquaires de France, 1859, 3e série, 4e t. S. 193ff.

[2] B. Fillon, La Galerie de Portraits de Du Plessis-Mornay au château de Saumur, in: Gazette des Beaux-Arts, 1879, Bd. XX, S. 162ff.

[3] André Joubert, Une famille de grands prévots d'Anjou au 17e et 18e siècles: Les Constantins, seigneurs de Varennes et de la Lorie, 1890.

[4] Edouard Forestié, Les tapisseries du château de Bardigues, fabriquées au XVIe siècle à Aubusson: Bulletin archéologique et historique de la société archéologique de Tarn et Garonne. 1906, 160ff.

Canne zu übernehmen. Ähnlich wie in den zeitgenössischen flämischen Verträgen dient ein bereits fertiggestellter Behang der Esthergeschichte als Qualitätsbasis. Bereits am 13. September des gleichen Jahres erscheinen Meaulme, Matteron und der Geselle Anthoine Forest und bringen die Estherfolge mit acht Behängen zur Ablieferung. Die Geschichte der heiligen Susanne soll bis zum Nikolaustag (6. Dezember 1578) fertiggestellt sein.

Die schweren Wirren der „Heiligen Liga" lassen es den Unternehmern zweckdienlich erscheinen, von der Kriegsklausel, „en cas il y aurait guerre ouverte", Gebrauch zu machen; sie übergeben 1582 die Lieferung an ihre Aubussoner Fachgenossen Pierre Braband (Barraband) und Tuquet. Im Gegensatz zu den notariellen Abmachungen Flanderns und Brabants, die sich stets ausführlich mit dem zu verwendenden Material und der technischen Durchführung befassen, beschränken sich die vorliegenden Urkunden auf den kurzen Vermerk „bonne et merchante", der im Handel üblichen Güte entsprechend.

Die Geschichte der Esther scheint zu dem eisernen Bestande der Aubussoner Wirker gehört zu haben. Wir finden die gleiche Folge in einem Vertrage von 1609[1]. Als Wirker erscheinen Simon Marsillac, Joseph Leveufve, beide aus Aubusson, und der bekannte Felletiner Meister Joseph de la Mazure; der Einheitspreis der fünf Behänge zählenden Folge beläuft sich auf 16 livres 10 sols. Im übrigen läßt sich die Estherfolge im Laufe des 17. Säkulums nicht weniger als rund vierzigmal urkundlich nachweisen.

Es entsteht die Frage, weshalb bislang nicht ein einziger signierter Renaissanceteppich aus den Ateliers der Marche aufgetaucht ist. Einesteils bestand vor 1665 nicht die scharfe zünftige und behördliche Aufsicht wie in den spanischen Niederlanden, die sich eingehend mit dem Signierungswesen beschäftigte und dem Meister genau festzulegende Marken vorschrieb, andernteils machte sich im 17. Jahrhundert in Frankreich nicht die drückende Konkurrenz geltend, die jeden Mißbrauch des Stadtzeichens im Interesse der Selbsterhaltung auf das empfindlichste ahndete. Wohl nur die wertvolleren Serien trugen die Bleiplombe mit dem Stadtwappen, dem Hoheitszeichen von Frankreich und der Inschrift MANUFACTURE DE TAPISSERIES. Erst der Colbertsche Erlaß (1665) bringt Ordnung in die Materie. Als Vertreter der Ateliers von Aubusson, die damals rund 1500 Wirker beschäftigen, reist Jacques Bertrand im Oktober 1664 nach Paris. Im Wesentlichen drehen sich die Verhandlungen um die Entsendung eines geübten Färbers — erst am 12. Februar 1731 (!) erscheint Fizameau in Aubusson; er wird am 17. März 1733 durch Pierre de Montezert „teinturier pour le roy à Aubusson" ersetzt —, um die Beschaffung geeigneter Kartons, ein Mangel, an dem die Werkstätten der Marche von altersher kranken. Einzelheiten erübrigen sich an dieser Stelle, die wesentlichsten Momente finden bei Besprechung der Patronenmaler Berücksichtigung. Die Verleihung des Titels einer königlichen Manufaktur bedingt die neu einzuführende Signatur. Neben dem A⚜B, das nicht selten zu Verwechselungen mit den Pariser Manufakturen Veranlassung gibt, erscheinen M. R. D. A. (Manufacture royale d'Aubusson) oder M. R. AVBUSSON. Der Name des Wirkers ist voll auszuschreiben oder mindestens durch die Anfangsbuchstaben einwandfrei festzulegen.

Das 17. Säkulum bringt viele Hunderte von Wirkernamen und eine derartige Fülle urkundlich belegter und erhaltener Arbeiten, daß es ausgeschlossen er-

---

[1] J. Guiffrey, Histoire de la tapisserie depuis le Moyenâge jusqu' à nos jours, Tours 1886, S. 311.

Abb. 3
Hektor und Anchises. Aubusson. Um 1680
Berliner Kunsthandel (Altkunst / Margraf & Cie.)

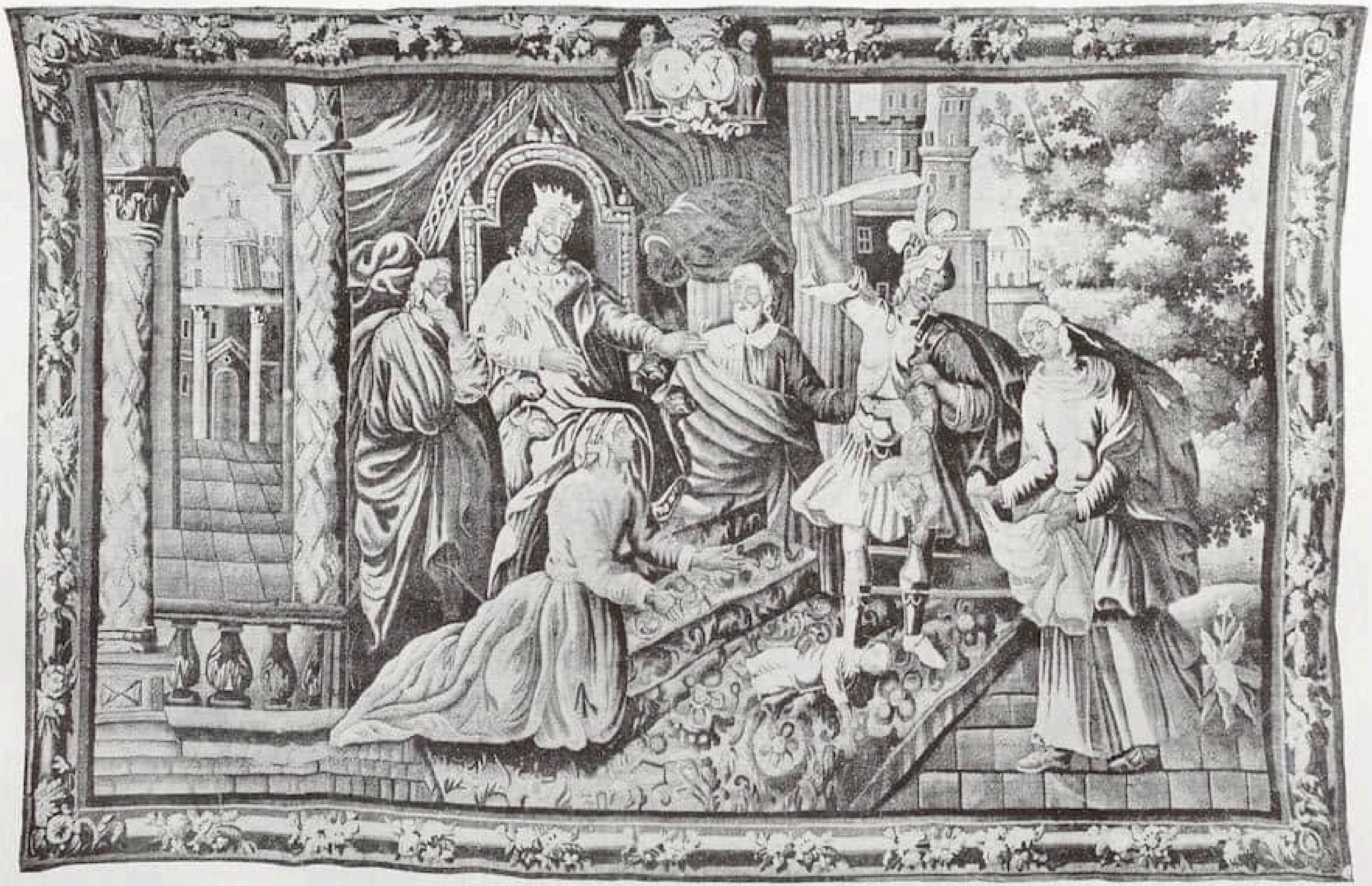


Abb. 4. Das Urteil Salomos. Aubusson. Um 1700

Wiener Kunsthandel

scheint, in dem vorliegenden Aufsatz auch nur andeutungsweise auf die Einzelmanufakturen einzugehen[1].

Die Meister von Aubusson arbeiten lediglich in der Basselissetechnik. Die Ausführungen Pérathons, der den Werkstätten auch das hochlitzige Verfahren zuspricht, sind irrig. Die wenigen uns erhaltenen Arbeiten des 16. Säkulums zeigen unverkennbar das Gepräge des tiefschäftigen Stuhles — Buchstaben im Spiegelbild, abnorm große einheitliche Flächen, Art der Abarbeitungen usw. —; meine Ausführungen in dem Abschnitt „Technik" („Wandteppiche", I. Teil) machen weitere Erläuterungen überflüssig.

Zu den ältesten Familien, die ihren Stammbaum vom 16. bis in das 18., einzelne sogar bis in das 19. und 20. Jahrhundert durchführen können, zählen die Barbat, Barraband, Bellat, Bertrand, Blanchon, Boffinet, de Buxière, Cartaud, Charrière, Chassagne, Couloudon, Danthon, Deschazaulx, Dessartaux, Deyrolle, Dumont, Dumonteil, Furgault, Galland, Garreau, Grellet, Jallasson, De Landrieve, Mage, Matheyron, Mercier, Pajon, Moreau, Tixier, Vallenet, de Vitract und andere mehr. Die Tatsache allein gibt schon den Schlüssel zu der Eigenart des Aubussoner Atelierbetriebes. Wie in jeder bodenständigen Manufaktur liegt der größte Schatz, der unersetzliche Wert, in der Arbeitskraft der Familienmitglieder, die fremde Mithilfe auf ein Mindestmaß beschränkt. Führt in Brüssel die Qualitätsauslese zur Züchtung von Wirkersippen, die nur selten einen Fremden in ihre Gemeinschaft aufnehmen, so macht in Aubusson und Felletin der Zwang zur äußerst verbilligten Arbeit — wollten die Werkstätten der Marche vorteilhaft mit den Pariser und den flämischen Ateliers konkurrieren — den engsten Zusammenschluß der Familien zur Lebensbedingung. Die Mitglieder der führenden Firmen sind fast durchgängig untereinander verwandt und verschwägert. Die Erscheinung bedingt folgerichtig eine auffallende Gleichartigkeit der Erzeugnisse, die nicht allein aus der Abgeschlossenheit der Wirkerorte zu erklären ist, die sich weniger in der Wahl der Darstellungen, als in der Eigenart des technischen Gepräges äußert. Von der Frühzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ist der Habitus der Arbeiten von Aubusson stets derselbe. Der Pariser Meister, der in den letzten Jahren des 17. Säkulums den französischen und niederländischen Manufakturen im Auftrage seiner Zunft einen Besuch abstattet und die gewonnenen Erfahrungen in dem 1718 gedruckten „Extrait du Recueil de réglements génèreaux et particuliers qui regardent les six corps des marchands, les arts et métiers" niederlegt, äußert sich über die Ateliers von Aubusson: „La fabrique d'Aubusson fut encore érigée par lettres patentes de notre auguste monarque (gemeint sind die Erlasse von 1665). Les commencements ont été assez beaux, mais peu durable, en sorte qu'aujourdhui, c'est la fabrique des moins estimées de toute l'Europe; ils ne font que de la basselisse, mais dans un goût assez plat, dur et froid et n'imitant en rien la nature. Leur personnages sont insupportables par le peu de dessin qui s'y rencontre, n'usant que de la mauvaise laine et de la mauvaise teinture, ce que les discrédite entièrement". Das Urteil ist bitter und hart, jedoch in manchen Punkten nicht unberechtigt. Immerhin dürfen wir nicht vergessen, daß der Pariser Wirker in fast allen Fällen — auch die niederländischen Manufakturen machen keine Ausnahme — mit einer starken Voreingenommenheit kritisiert, insbesondere sobald die verhaßten Werkstätten der Marche in Frage kommen. Die Pariser Wirkerzunft besaß ein vorzügliches Gedächtnis für die hartnäckigen Kämpfe, die Aubusson mit den Ateliers der Metropole führte, die

[1] Der zweite Teil meiner „Wandteppiche" (Romanische Länder), der Ende dieses Jahres erscheinen dürfte, bringt eine ausführliche Zusammenstellung der Aubussoner Wirker und ihrer Werke.

zu Ende des 17. Säkulums ihren Höhepunkt erreichten und die „Königlichen Manufakturen" der Marche, die mit verbissenem Eifer die schwer erstrittene Zollfreiheit (1. Februar 1620) ihrer Pariser Depots verteidigten, zu den unangenehmsten Konkurrenten werden ließen. Im übrigen muß das Urteil des Kritikers nach dem zeitgenössischen Maßstabe gewertet werden. Der Pariser Wirker sah, wie auch seine Brüsseler Fachgenossen, die höchste Vollendung des Wandteppichs in der möglichst getreuen Bildwiedergabe, in der künstlerisch auf den höchsten Grad der Vollendung gebrachten Interpretation des Kartons. Wir müssen bedenken, daß von jeher der Wandbehang lediglich als gewirktes Bild geschätzt wurde. Wenn trotzdem Werke entstanden sind, die unserem ästhetischen Empfinden genügen, das in der Bildwirkerei ein Flächenelement erblickt, so liegt dies in erster Linie in der vermittelnden Schraffentechnik und in dem von altersher feststehenden Farbenzyklus begründet, der unabhängig von der Vorlage die Übergänge von Hell zu Dunkel sucht und findet. Entsprechend arbeitet der Kartonzeichner seine „petits patrons" in Grisaillenmanier, der Maler begnügt sich entweder mit der schriftlichen Angabe der erwünschten Grundfarben oder flüchtigen Andeutungen. Aubusson und Felletin geben sich mit der Lösung technischer Feinheiten, in erster Linie mit der Durchführung des Inkarnats — Gesicht, Hand, Leib —, entsprechend dem auf Schnellbetrieb eingestellten System, nicht allzu lange ab. Der etwas bäuerlich anmutende Behang der Marche, der in seiner weichen, einheitlichen, dabei doch lebhaften Farbengebung dem Ideal des flächig gelösten Teppichs mitunter recht nahekommt, war in den Augen der Zeitgenossen lediglich ein nachlässig durchgeführter, minderwertiger Gebrauchsgegenstand, der den Vergleich mit den reinen Bildteppichen von Paris und Brüssel in keiner Weise aushalten konnte. Ähnlich liegen die Verhältnisse hinsichtlich des verwandten Materials. Die Wollen entstammen der heimischen Schafzucht, an die Verwertung der kostbaren spanischen oder englischen Sorten war nicht zu denken. Der faserige Kettfaden, der viel Ähnlichkeit mit dem „mol fil" der alten Ateliers von Tournai besitzt, gab dem Behang ein weiches, körniges Gepräge, das die unregelmäßig, man kann ruhig sagen oft liederlich ausgeführten Gesichter zu einem einheitlich fließenden, fast impressionistisch anmutenden Ganzen band, ein Ergebnis, das unser Empfinden durchaus befriedigt, dem Zeitgenossen aber unerträglich erschien.

Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts zeigen die Aubussonteppiche wesentlich höhere künstlerische Qualitäten, sowohl was die Vorlagen als auch die technische Durchführung betrifft. Die verwandten Farbdrogen sind haltbarer, das bei den Behängen des 17. Säkulums oft zu beachtende Verschießen macht sich in weniger unangenehmem Maße bemerkbar. Ein richtiges Urteil über die ursprünglich beabsichtigte Farbenstimmung ist bei den barocken Teppichen der Marche vielfach überhaupt nur möglich, wenn man den Behang von der Rückseite, die im allgemeinen noch den alten Farbenzirkel bewahrt hat, betrachtet. Viel zur Hebung der Ateliers trägt der Erlaß vom 28. Mai 1732 bei, der die Bestimmungen des Colbertschen Ediktes (1665) bestätigt und ergänzt. Die Meister haben die von ihnen zu interpretierenden Kartons den Zunftgeschworenen zur Genehmigung vorzulegen; die Begutachtung des Meisterstückes erfolgt durch eine achtköpfige Kommission; die Frauen- und Mädchenarbeit wird untersagt; die Wollen und Seiden unterliegen der Kontrolle der Zunftoberen; gewisse minderwertige Sorten — aus der Gegend von Chalosse — sind von der Verwendung ausgeschlossen; dem Entfettungsverfahren der Wollen ist besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden — Absatz X äußert sich ausführlich über den technischen Vorgang —; die blaue Wirkerkante, höch-

stens $^1/_{16}$ Elle breit, muß den Namen AUBUSSON und die Initialen des Erzeugers eingewirkt — nicht eingestickt — tragen; fertiggestellte Behänge sind innerhalb 24 Stunden den Zunftgeschworenen zur Prüfung, Plombierung und Eintragung in die Register vorzulegen; der Kontrollgang der Oberen hat allwöchentlich zu erfolgen; die mißbräuchliche Benutzung fremder Kartons wird mit 500 Livres geahndet. Gabriel Laboreix de La Pigue wird zum Inspecteur von Aubusson (14. April 1733) und von Felletin (8. Februar 1735) bestellt. Die Durchführung der Vorschriften stieß naturgemäß auf Schwierigkeiten. Ganz abgesehen von rein wirtschaftlichen Gesichtspunkten — dem Ausfallen von Aufträgen in den Zeiten der Religionskämpfe, der Abwanderung vieler führender Familien infolge der Aufhebung des Edikts von Nantes (1685), ich nenne nur die Mercier, Barraband, Peux, Deschazeux, Blanc, de Claravaux, Coulloudon, Dumonteil, Pajon, Rousset, Teillet — war die Kontrolle in gewissen Fällen mehr oder weniger illusorisch. Gerade die Kleinmeister, auf die in erster Linie die Vorschriften gemünzt waren, produzierten vielfach nicht in feststehendem Betrieb. Mit einigen Probeteppichen ausgerüstet, durchzogen sie die Provinzen, um neue Aufträge bei dem Klerus und Kleinadel einzuheimsen; kam es schlimm, arbeiteten sie auch als Rentrayeurs auf den Schlössern und in den Städten, nicht immer gerade zum Heil der ihnen anvertrauten Folgen. Es sei als typisches Beispiel nur an das Werkbuch des Aubussoner Meisters von 1760 erinnert; die ganze Ausrüstung des Wirkers umfaßte: „Une demi aune, un pied de roi, un peleton de chaîne pour tapisserie, un marteau, des ciseaux, un dé (Fingerhut), un étui", eine tüchtige Rolle blauer Lisière (Wirkerkante) und eine Anzahl Essenzen zum Auffrischen der Farben[1]. Eine Reihe uns erhaltener Verträge illustriert des näheren die Art des Verkaufes im Herumziehen. Aus der großen Fülle wähle ich einige charakteristische Beispiele. Gilbert Roquet, „marchand tapissier de la ville du Busson", schließt am 20. Oktober 1646 mit Étienne Saige „recteur du collège des révérends pères de la compagnie de Jésus établis audit Limoges" einen Vertrag auf Lieferung des Behanges „Jesus lehrt als Kind im Tempel", „toute pareille de bonté, qualité et façon à une autre pièce que ledit Roquet leur a faite (1640) répresentant l'Adoration des trois rois". Die Jesuitenpatres sorgen in weiser Voraussicht für den Karton. Als Preis werden 24 Livres für die Quadratelle festgesetzt. Ob der Behang in Limoges oder in Aubusson gefertigt wurde, ist nicht mit Sicherheit zu ersehen. Einen bedeutenderen Auftrag übernimmt am 12. Januar 1651 Léonard Jallasson, einer der rührigsten Wirker von Aubusson. Als Mäzen erscheint Louis de Montmartre, Kanonikus der Liebfrauenkirche in Grenoble; die Folgen schildern das Leben der Madonna, das Wirken des St. Vinzenz und des heiligen Hugo. Meister Gilbert Lombard steht 1625 (17. Januar) mit der Metropolkirche von Reims in Verbindung. Die Fassung des Vertrages (nach Angabe von Pérathon) ist insofern von Interesse, als „quatre pièces de tapisseries de Paris semées de fleurs de lys jaunes: la première à la figure de l'Assomption de Notre-Dame; la deuxième, à la figure de la Sainte-Vierge qui tiendra Notre Seigneur sur son bras; la troisième à la figure de saint Nicaisse, et la quatrième plus grande à la figure de Monsieur Saint-Remy"[2] verlangt werden. Der Ausdruck „tapisseries de Paris" hat mehrfach zu mißverstandenen Auslegungen Veranlassung gegeben. Lombard handelt weder mit Pariser Behängen, noch hat die Bezeichnung das geringste mit der „Hautelisse"-Technik zu schaffen. Ähnlich wie im 14. und 15. Jahr-

[1] H. Göbel, Wandteppiche. 1. Teil, 1. Band, S. 569.

[2] M. Louis Pâris, Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims, Paris 1843.

hundert der terminus technicus „fin filé d'Arras" sich lediglich auf das zu benutzende Material bezieht, entsprechend fordert die Kirchenverwaltung von Reims die in den Pariser Werkstätten verwandte feindrahtige Wolle — d. h. die Folge ist engkettig —, die Gesichter und Details sind entsprechend exakter durchzuführen. Nach der Sartorschen Fassung kommt selbst diese Auslegung nicht in Frage, es handelt sich lediglich um das Pariser Quadratellenmaß[1]. In Medaillons gerahmt, erscheinen die Madonna, St. Remigius und St. Nicasius auf dem mit heraldischen Lilien übersäten blauen Grunde. Die Bordüre streut stilisiertes grünes Blattwerk, das mit den Wappen des Kapitels harmonisch wechselt, auf gelblich-weißem Fond. Typisch für die Arbeiten der Marche ist die Tatsache, daß die Medaillons mit den Bilddarstellungen gesondert gewirkt und erst nachträglich eingefügt worden sind, ein Vorgang, den wir mitunter auch bei den flämischen und Brabanter Ateliers feststellen können, der im übrigen aus leicht verständlichen Gründen streng verpönt war. In Aubusson scheint die Zusammenfügung reicher Personendarstellungen mit dem einfachen heraldischen Grund, ferner die Sonderanfertigung der Bordüre gang und gäbe gewesen zu sein. Die Erscheinung erklärt sich aus dem auf Schnelligkeit eingestellten Betrieb, die eine entsprechende Teilung der geübten und minder geschulten Kräfte zur Notwendigkeit machte.

Der Landadel und die städtischen Behörden befaßten sich nur in den seltensten Fällen mit religiösen Folgen[2]. Zumeist gelangen Wappenteppiche und Verdüren in Auftrag. Joseph Lavefve, der bereits 1619 in einem notariellen Akte erscheint, schließt 1628 mit den „Trésoriers de France" zu Béziers einen Vertrag „de faire une tapisserie de bonne laine fine double retorse, le champ

---

[1] Maria Himmelfahrt und die beiden Heiligen. M. Sartor widmet ihnen in seinem Werke „Les tapisseries, toiles peintes et broderies de Reims. Reims 1912" eine eingehendere Beschreibung. Der Text des Vertrages, den Sartor bringt, weicht nicht unerheblich von der Fassung ab, deren sich Pérathon bedient. Von „tapisseries de Paris" ist nicht die Rede. Es handelt sich um „quatre pièces de tapisserye asscavoir trois chacune de quatre aulnes ung quart de Paris de haulteur sur cinq aulnes de tour de mesme mesure de Paris et l'aultre de mesme haulteur et de cinq aulnes ung tier de tour. Icelles fassonner en champ bleu et semer de fleurs de lis d'ung quartier d'aulne de Paris de haulteur et bien proportionner. Au milieu de chacune desdictes pièces seront et promet ledict Lombard y appliquer les figures asscavoir aux troiz de mesme tour et largeur de l'Assomption Nostre Dame d'une aultre figure de la Vierge qui tiendra Nostre Seigneur sur son bras avec une soleil a l'environ et ung Saint Nicaise et l'aultre plus grande pièce la figure de Monsieur Sainct Remy touttes lesquelles quatre figures auront contiendront chacune cinq quartiers à l'aulne de Paris de haulteur etc". Sofern Pérathon nicht ein zweites Vertragsexemplar, das sich in Aubusson befinden dürfte, in Händen hatte, wäre die Leichtfertigkeit des im übrigen sorgfältig arbeitenden Autors, mit der er so weitgehende Schlüsse an den Ausdruck „tapisseries de Paris" knüpft, kaum verständlich. Nach der Sartorschen Fassung kommt lediglich die Pariser Quadratelle im Gegensatze zu der Brabanter Quadratelle als Rechnungseinheit in Frage.

[2] Ein besonders bemerkenswerter Teppich eignet der Saint-Vincent Kirche zu Châlon-sur-Saône. In architektonischem Rahmen — drei in zwei Reihen übereinandergestellte, durch Pilaster gefaßte, von Inschriften begleitete Felder (oben: Melchisedek und Abraham, Altar mit Stifterpaar, Abendmahl, unten: Mannalese, Lilienfeld, Osterfest) — baut sich die Geschichte des Sakramentes auf. Der Teppich kommt aus dem Besitze eines königlichen Prokurators namens Hugon und stammt aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts. Er diente als Schmuck des Hauses gelegentlich der Fronleichnamsprozession. Das untere mittlere Feld ist mit heraldischen Lilien übersät, es diente dem Festaltar als dekorativer Hintergrund; der freibleibende Fond zur Rechten und Linken ist bis zur Wirkerkante mit Lilien bestreut. Die Zeichnung ist mangelhaft, das Gewirk grob. Da ich den Behang nur durch eine unzureichende Abbildung kenne, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, ob es sich um ein Aubussoner Erzeugnis handelt. (J. J. Guiffrey, Les Tapisseries a l'Exposition rétrospective et à l'Exposition contemporaine, in: Gazette des Beaux-Arts 1900. II.)

Abb. 5. Metamorphosen Ovids (Oudry). Garten der Circe. Aubusson. Um 1750

Münchner Kunsthandel (L. Bernheimer)

Abb. 6. Chinesenfolge. Fischfang. Aubusson. Um 1750

Berliner Kunsthandel (J. Klausner & Sohn)

d'azur semé de fleurs de lys avec les bordures et contours, le fond blanc avec les trofées de guerre avec des massues et bastons royaux en croix et aux quatres coingz de chacune pièce des L couronnées et d'autres petits L dans la dite bordure, laquelle tenture de tapisserie sera en huit pièces qui auront 15 pans chacune d'aulteur, en chacune desquelles huit pièces il y aura les armes de France avec la couronne et les couliers des Ordres à l'entour reaussées (rehaussées) de soye". Als Vergütung werden 720 Livres vereinbart. Der mit Lilien überstreute Wappenteppich gehört zu dem eisernen Bestande der Aubussoner Wirker. Wir finden das gleiche, ebenso einfache wie wirkungsvolle Motiv vom 16. Säkulum bis zum Sturze des französischen Herrscherhauses. Trotz der massenweisen Herstellung dieser Folgen — fast jede einigermaßen zahlungsfähige Behörde hielt auf derartige Behänge — sind nur noch wenige Stücke erhalten geblieben. Die meisten fielen allzu schonungsloser Behandlung und den Tagen der Revolution, die zum Verpacken der Gewehre nicht nur die prächtige Folge des St. Anatol zu Salins als allein zweckentsprechend fand, zum Opfer. Um so interessanter sind die Wandteppiche im Parlament der Bretagne zu Rennes[1]. Der Pariser Maler Antoine de Bray entwirft die Kartons, Gabriel und François Pierron aus Aubusson übernehmen die Ausführung zu einem Quadratellensatze von 80 Livres, soweit die Wandteppiche in Frage kommen, die Möbelwirkereien stellen sich auf den halben Preis. Die Folge besteht aus zwölf Behängen; die beiden Prunkstücke schließen sich in der Auffassung der berühmten Gobelinfolge der „portières" an, sie schildern „Sieg" und „Nachruhm". Insgesamt beziehen die Wirker 12183 Livres 1 sol 8 deniers. Das Jahr 1669 bringt den Gebrüdern Pierron neue Aufträge; es handelt sich wiederum um Entwürfe de Brays, „sur papier, avec toutes peintures et coloris nécessaires comme ils doibvent estre en la tapisserie, conformément au petit dessein qu'il a faict"; die Art der Darstellung wird leider nicht näher benannt. Die Ablieferung erfolgt am 19. Juli 1673, als Sachverständiger fungiert Etienne Guérin, Wirker zu Rennes. Den Schluß der Parlamentsausstattung — Audienzzimmer — behandelt der Vertrag vom 16. August 1672. Er äußert sich ungewöhnlich ausführlich über die technischen Einzelheiten. François Pierron verpflichtet sich, die Behänge durchzuführen „conformément aux desseins et portraits colorés qui lui seront fournis et de la grandeur d'iceux, de pareille bonté, tissu et fabrique que la piece de la tapisserie de la Victoire, qui est sur la cheminée de la salle d'audience de la Grand'Chambre, le tout de sargette de Paris, de laine d'Angleterre, rehaussée de soie fine rondelettes". Abgesehen von den großen figürlichen Darstellungen — Gerechtigkeit, Stärke, Klugheit und andere Tugenden — beschränken sich die restlichen Wirkereien und die Möbelbezüge auf symmetrisch gestreute heraldische Lilien und Hermeline. Als Patronenzeichner tritt diesmal Jean-Bernard Chalet in Erscheinung, die Durchführung erfolgt in Ölfarbentechnik, eine Neuerung, die ihren Siegeszug von Flandern aus antritt und in der Schule Le Bruns eifrige Förderer findet. Die Art der Behänge, die über das übliche Können der Ateliers der Marche hinausgehen, illustriert ein Sesselbezug, gegenwärtig im Museum zu Rennes. Schnurenartige, mit Rosetten besetzte Bänder fassen die Felder, auf blauem Grunde erscheinen die in gelber Seide gewirkten heraldischen Zeichen.

Fortsetzung folgt.

[1] P. Parfouru, Les anciennes tapisseries du palais du parlement de Bretagne à Rennes in: Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements 1904, S. 179ff.

Ein neuentdeckter Ribera

Mit einer Tafel

Von FRANK E. WASHBURN FREUND

Vor kurzem tauchte im amerikanischen Kunsthandel ein Gemälde auf, das alle Merkmale eines der „Bettlerphilosophen" des Ribera an sich trägt und seiner Malweise wie seiner außerordentlich hohen Qualität nach Ribera selber zugeschrieben werden muß.

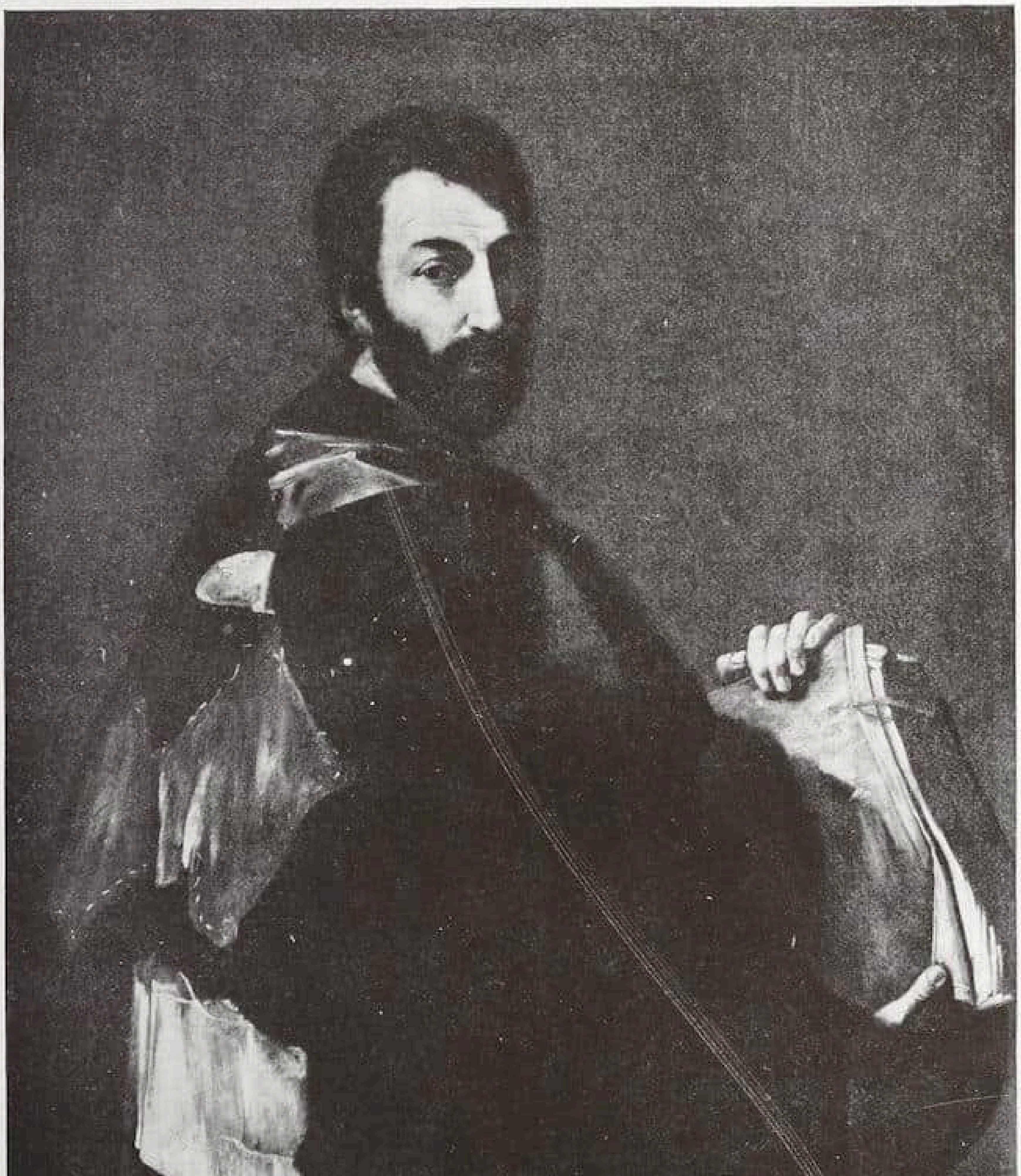
Das Bild stellt einen etwa fünfzigjährigen Mann mit dunklem Kopf- und Barthaar dar, der, wiewohl nach rechts gewandt, dem Beschauer voll ins Auge sieht. Ein Teil seines Gesichtes ist überschattet. Er hält mit beiden Händen einen großen Folianten und seine Bekleidung besteht aus einem weiten, mit großen, hellen Flecken besetzten, dunklen Mantel. Die Maße des Werkes sind 43 inches hoch und 33 inches breit. Es befindet sich augenblicklich im Besitz des Kunsthändlers und Sammlers P. Jackson Higgs, New York. Von seiner sonstigen Geschichte war nichts zu erfahren.

Dieser „Bettlerphilosoph" stellt in einer Beziehung ein Rätsel dar. Stil und Qualität der Malerei lassen etwa das Jahr 1638 als Entstehungszeit vermuten, als Ribera die mehr äußerliche Darstellung seiner Bettler bereits verinnerlicht und sich von dem auffallenden rötlichen Inkarnat jener Frühwerke entfernt hatte. Nun hängt aber genau derselbe „Bettlerphilosoph", nur in etwas größerem Format, $47^{1}/_{4} \times 37^{3}/_{8}$ inches, mit etwas breiterem Kopf und gröberen Zügen und allen Merkmalen der ersten Periode des Meisters, im Prado (Nummer 1119 des Kataloges aus dem Jahre 1913), und die Frage taucht auf: Ist das New Yorker Bild etwa eine vom Meister nach Jahren selbst ausgeführte und seinem neuen Stil angepaßte Replik des im Prado hängenden Bildes oder ist das Pradowerk etwa ein Schulbild?

Mir wird von Professor August L. Mayer versichert, daß die Qualität des Pradobildes eine recht mäßige und grobschlächtige sei, so daß schon früher in ihm Zweifel aufgetaucht seien, ob es sich bei dem Pradobild um ein eigenhändiges Werk Riberas oder etwa nur um ein Schulstück handle.

Angenommen nun, daß es sich bei dem Pradowerk wirklich nur um ein Schulbild handelt, und daß das New Yorker das Original ist: warum hat ein Schüler Riberas dieses im deutlichen Frühstil seines Meisters kopiert? Wie ist dieses Rätsel zu lösen? Meine oben schon erwähnte Vermutung, daß das New Yorker Bild vielleicht eine Neuaufnahme desselben Gegenstandes seitens Riberas sei, eventuell nach einem früheren eigenhändigen Bilde, das nun vielleicht verschollen ist, und von dem dann das Pradowerk nur eine Schulkopie darstellen würde, scheint deshalb schwer haltbar zu sein, weil, wie mir Professor Mayer ausdrücklich mitteilt, ihm als Spezialforscher dieses Meisters kein einziger Fall einer solchen Neuaufnahme eines alten Gegenstandes im Oeuvre Riberas bekannt ist. Andererseits ist eben die Qualität des New Yorker Bildes eine derartig hohe und sein ganzer Habitus so vollkommen der eines echten Riberawerkes, daß man sofort das Gefühl hat, vor der echten und spontanen Handschrift eines Meisters zu stehen. Und sorgfältigste Untersuchung des Gemäldes bestätigt dann auch diesen ersten allgemeinen Eindruck in jeder Einzelheit.

Ich setze zur Orientierung die wichtigsten Stellen aus A. L. Mayers Brief hierher: „... Soweit ich nach dem Photo und Ihrer ausführlichen Beschreibung ein Urteil abgeben kann, bin ich geneigt zu glauben, daß das New Yorker Bild ein Original von Ribera ist, und ich werde sehr schwankend, ob an der Eigen-



Ribera
Bildnis eines Gelehrten

Bes.: P. Jackson Higgs, New York

L. Cranach. Seltener Holzschnitt

Aus der Kupferstich-Auktion bei C. G Boerner, Leipzig, am 25.—27. Mai 1925

händigkeit des Pradoexemplares festgehalten werden kann. Ehe ich dieses aus der Liste der Originale endgültig streiche, möchte ich es mir noch einmal ansehen. Aber wahrscheinlich ist es nur eine derbere Werkstattwiederholung. Ich kenne keinen Fall, wo Ribera nach ein paar Jahren ein Bild „verbessert" hätte. Das New Yorker Stück besitzt offenbar in jeder Hinsicht die Strenge, und man darf sagen, die Vornehmheit, die Ribera so merkwürdig selbst in diesem Genre wahrt, während die Schüler und Nachahmer schnell gemein werden. Die Dunkelheiten bei der Augenpartie des Madrider Bildes sind sehr suspekt, während bei dem New Yorker die volle Schärfe und Klarheit Riberas deutlich ist. Auf eine genaue Datierung möchte ich mich nicht festlegen. Doch ist das New Yorker Bild wohl schwerlich vor 1635 entstanden und gegen Ihre Datierung (ca. 1638) ist an und für sich nichts einzuwenden..."

Um auf die Unterschiede zwischen dem New Yorker und dem Pradobilde noch etwas näher einzugehen, sei gesagt, daß das erstere statt der bekannten dunkel rötlichen Inkarnation des Pradobildes, die zusammen mit der mehr äußerlichen Behandlung eines „pittoresken Modelles" die Mayersche Datierung des Pradobildes als etwa gleichzeitig mit dem „Archimedes" veranlaßt hat, einen warmen goldiggelben Fleischton mit zwar nuanciertem, aber nicht unnatürlichem Rot auf der Wange aufweist; daß die Kontraste zwischen Licht und Schatten nicht überscharf sind; daß die Schattenpartien in einem bräunlichen, aber durchsichtigen Helldunkel liegen, das, wie Mayer das bei einem späteren Werke Riberas, dem Heiligen Franciscus von Paula (ca. 1640) tut, sich ähnlichen Halbschatten Rembrandts vergleichen läßt.

Das New Yorker Bild könnte man sehr wohl malerisch als eine „Harmonie in Braun" bezeichnen, in der die Abstufungen dieser Farbe mit größter Delikatesse und dabei wunderbarer Leuchtkraft verwendet sind, und zu der die helleren, gelblichgrauen Töne der Mantelflecken, des Bucheinbandes, sowie die Fleischpartien als wohl durchdachte und vorbereitete Steigerungen wirken und so dem Werke gleichsam seine dramatische Wirkung sichern, aber durch mehr künstlerische Mittel, als das in den Frühwerken Riberas geschehen war. Und dasselbe läßt sich nun auch von der psychologischen Behandlung des Dargestellten sagen. An Stelle eines „malerischen" Bartes und anderer Äußerlichkeiten wegen seines gewählten und dann „gestellten" und mit einer gewissen Furiosität heruntergemalten Modelles hier ein ins Vornehme, ja fast Großartige erhöhtes Porträt eines Philosophen, eines Gelehrten, dem nicht bloß von des Malers Gnaden ein Buch der Weisheit in die Hände gedrückt worden ist. Dem entspricht im Gegensatz zu dem breiten, niedrigen Gesicht des auf dem Pradobilde dargestellten Mannes, das vornehme Oval des Gesichtes, die hohe Denkerstirn, das nachdenkliche, fast etwas träumerisch schwermütige Auge, entspricht auch, was von den Händen sichtbar ist, die übrigens denen des „Maestro al Cembalo" in der Stroganoffsammlung aus dem Jahre 1638 sehr ähneln und mich mit dazu veranlaßt haben, das New Yorker Bild dieser Periode zuzuschreiben. Wie nun die Figur des Dargestellten in die Seitenstellung gerückt ist und doch fast en face zu dem Beschauer spricht, wie mit großem Schwung der Mantel um sie gelegt ist und doch die Form des Körpers darunter fühlen läßt, wie sich die Figur von dem Hintergrund abhebt, wie wuchtig und symbolisch das Buch mitspricht, all das mit der harmonischen, im Tonwert dem Thema so angepaßten Farbgebung und der psychologischen Durchdringung des Dargestellten bringen eine Einheitlichkeit zustande, die dieses porträtartige Gemälde zu einer Meisterleistung Riberas stempelt.

Tschechische Landschaftsmalerei

Mit dreizehn Abbildungen auf sieben Tafeln

Von OSKAR SCHÜRER

DIE Herauslösung der Landschaftsmalerei aus dem Gesamtkomplex der tschechischen Malerei, wie sie hier aus besonderen Gründen unternommen wird, empfiehlt schon der historische Befund. In dem ganzen vergangenen Jahrhundert, in dem eine tschechische Kunst sich konstituiert, treten die stärksten Leistungen in der Landschaftsmalerei entgegen. Wohl hat gerade die umfassendste Malerpersönlichkeit des vorigen Jahrhunderts, Josef Manes, das Landschaftliche nur als peripheres Gebiet seines Schaffens behandelt. Wohl sind markante Erscheinungen wie Purkyně und der von den Tschechen hochverehrte Aleš auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei überhaupt kaum zu erfassen. Trotzdem muß die Landschaftsmalerei als der spontanste Ausdruck tschechischen Empfindens in der bildenden Kunst angesprochen werden. Auch im reichen Werk von Josef Manes sind es doch die Landschaften, in denen ein Typisch-Tschechisches seiner Veranlagung am ausgeprägtesten hervortritt — im Gegensatz zu seinen oft andern Einflüssen verpflichteten szenischen Darstellungen. Purkynĕs Bedeutung für die tschechische Kunst liegt weniger in der markanten Ausprägung tschechischen Wesens selbst, als vielmehr in dessen früher Bereicherung durch westliche Empfindungs- und Formweisen. Umgekehrt wurzelt Aleš zu tief in einem — man möchte sagen — Urtschechentum, das, den Andersrassigen schwer zugänglich, auch innerhalb der tschechischen Entwicklung jene Objektivierung zur Kunst selten erreicht, die allein erst — über die Beglückung durch restlos gelungenen Ausdruck hinaus — künstlerisch fruchtbar werden kann.

Man wird nach tieferen Begründungen dieser historischen Tatsache fragen dürfen. Beginnt eine junge Rasse ihr Empfinden zu gestalten, so wird sie als Träger dieser Empfindungsweisen immer solche Inhalte aufnehmen, in die sich jene am spontansten ergießen. In den frühen Zeiten abendländischer Bewußtwerdung waren diese Inhalte transzendent-religiöser Art. Das primitive Gefühl gestaltete sich damals notwendig in Kult- und Andachtsbilder hinein, von denen aus die szenisch-legendären Darstellungen dann schon überleiteten in die Figuralkunst, die wesentlich erst gesellschaftlichen Ordnungen entstammte. Heute sind weder Religion noch Gesellschaft die selbstverständlichen, formbildenden Mächte, die ein erwachendes Kunstbewußtsein zu seiner Verbildlichung vorfindet. In die aufgelockerten Bindungen der Menschen drang wieder die Ordnung der Natur, diese aber schon — durch eine langher schaffende Entwicklung — objektiviert in das Empfinden des Landschaftlichen. Vorreligiöse wie nachreligiöse Stimmungen sind in ihm gleicherweise gebunden. Gesellschaftsbildende wie gesellschaftsflüchtige Tendenzen finden in ihm ihr weites und freies Schwingen. Die Natur, bestimmter gesehen die Landschaft, ist dem heute sich gestaltenden Menschen das keimträchtige Gegenüber noch ungestalteten Gefühls. — In diese Kulturkonstellation wuchs das zur Kunst erwachende Tschechentum hinein.

Diese allgemeine Lage charakterisiert sich für die Tschechen noch durch eine wesens- und berufsmäßige Verpflichtung gerade an die Landschaft. Eine musikalisch schweifende Grundtendenz des Slaven steht hier einer konkret wahrnehmenden, fest zupackenden Berufsgewöhnung des Bauern gegenüber. Im Landschaftlichen bindet sich beides — und die besondere Art dieser Bindung wird uns als tschechische Eigenart in der Kunst überhaupt auffallen.

Der gar nicht primär visuell, eher akustisch veranlagte Volkscharakter der Tschechen bindet sich im freien Schwung des Landschaftlichen noch am ehesten ins Bild, das ihm dann gleichsam Festlegung weitertreibender Melodien bedeutet. Der kräftige Tatsachensinn des Bauern ergreift in der Landschaft das Wohlbekannte, das durch die Mühen des Alltags Vertraute und schafft so das feste Gerüst. Zwischen so bedingten Wellen und Gerüsten schwebt dann die Stimmung, in der sich ein weltgläubiges Gefühl seiner selbst bewußt wird.

Auch die rein soziologische Fragestellung begreift die Gebundenheit der Tschechen an das Landschaftliche in den Bedingungen einer sozialen Entwicklungsstufe, auf der die Tschechen heute stehen. Noch hat die Volksgemeinschaft keine repräsentative Gesellschaft aus sich hervorgetrieben, jene Vorbedingung jeden repräsentativen wie psychologischen Figuralstils. Eingelagert im epischen Stimmungscharakter ist die in jeder Gemeinschaft latente Dramatik noch nicht zum harten Gegenüber des Du erwacht, zur Bildnerei des Porträts. Und noch weniger ist das Individualbewußtsein schon bis zu jener Schicht der Selbstschau gereift, auf der das Ich schaudernd sich selbst gegenübersteht und sich im Selbstbildnis erlöst. Selbst das Genie erhöbe sich nicht über diese entwicklungsbedingte Gesamtlage, denn auch das Genie ist nur ein höchster Ausdruck eines im Ganzen Vorhandenen. Gerade die tschechische Situation, die über vornehme Einzelgeister verfügt, ist dieses Verhaftetseins auch der Spitzen in der breiten Basis einer tragenden Kulturschicht der sprechendste Beweis: alle heutige Figuralkunst der Tschechen ist lyrischen Charakters. Noch ist also der Gestaltungswille der Tschechen aus diesen tiefen Gründen heraus angewiesen auf das Landschaftliche. Vor einer hier möglichen in solcher Entwicklungsabhängigkeit lauernden Tragik bewahrt sie der Parallelismus von Kulturbedingung und oben aufgezeigter spontaner Neigung. Im Landschaftlichen drückt sich der Tscheche am harmonischsten aus, in ihm kommt sein Charakteristisches zu selbstsicherer Geltung. Überschreitungen dieser Grenzen, wie sie gerade die Überflutung der tschechischen Entwicklung mit westlicher Moderne gezeitigt hat, mußten stets mit um so herberer Buße an Blutsherkünften bezahlt werden.

Aus all dem erhellt, daß gerade aus der Landschaftsmalerei ein typisch Tschechisches am klarsten wird aufgewiesen werden können. Denn Beurteilung hat immer dem Charakteristikum zu folgen. Dabei wird man von der Aufzeigung einer Entwicklung absehen dürfen. Dies um so mehr, als von einer solchen im 19. Jahrhundert hier kaum gesprochen werden kann. Stoßartig brechen tschechische Momente in die Folge ein, kaum angedeutet von den Vorläufern, fast nie aufgenommen von den Nachfolgern. Erst heute beginnt ein bewußteres Aufnehmen früherer Gestaltungen — und dies noch kaum zum Vorteil einer Entwicklung. Auch sollen nicht so sehr einzelne Repräsentanten hier untersucht, als vielmehr die immer wiederkehrenden Züge eines Charakteristischen festgehalten werden. Der Schwerpunkt liegt also nicht auf der Herausarbeitung von Persönlichkeiten, ihrer Einordnung in größerer Wertstufung. Auch nicht auf der Untersuchung von Einflüssen dieser auf das Ganze. Sondern auf der Betonung von Einzelzügen innerhalb der Werke dieser Persönlichkeiten, wobei sich manchmal die Proportion von künstlerischer Allgemeinbedeutung und hier untersuchtem Sonderwert verschieben wird. Das Landschaftsbild liefert das Material.

Dabei hat man sich zuerst über die mögliche Landschaftserfassung überhaupt Klarheit zu verschaffen, über jene spontane Aufnahmeweise, die aus der Struktur der Landschaft selbst dem menschlichen Sinn und Verstand entgegen-

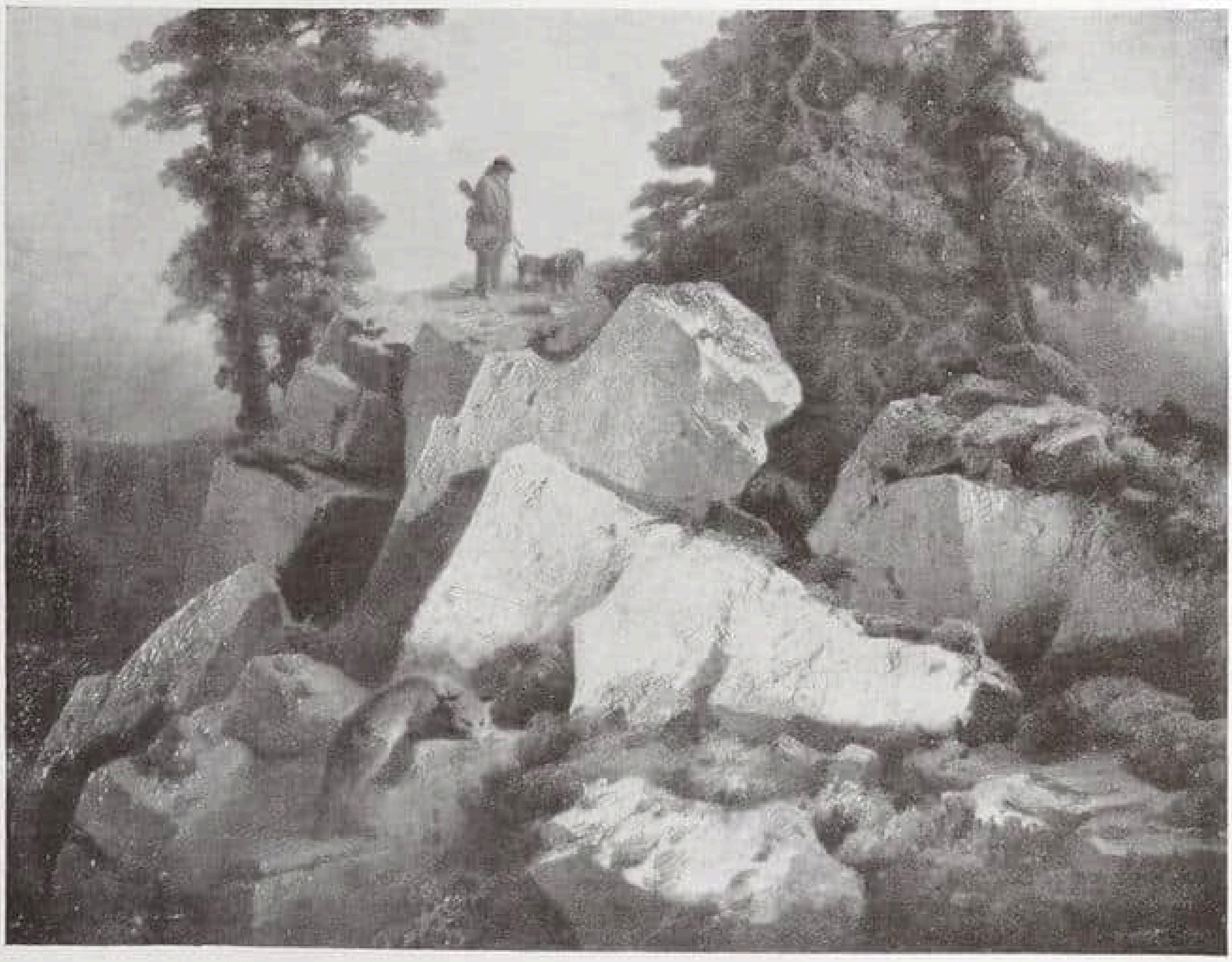
wächst. Noch nicht psychologisch nach der Bevorzugung gewisser Sehkategorien wird hier gefragt, nicht also, wie gesehen wird, — sondern noch erst ganz realistisch, was gesehen wird, was, ganz im Objekt beschlossen, dem aufnehmenden Empfindungsvermögen sich darbietet. Da sind zwei Arten des Landschaftlichen selbst zu unterscheiden: eine mehr taktisch-geometrische und eine mehr musikalisch-rhythmische Grundformung. Die taktisch-geometrische Landschaftsstruktur schichtet, lagert und wellt in klar ablesbaren, horizontal, vertikal und parallel bauenden Markierungen. Die Gerade und ihre Zweidimensionierung, die von Geraden begrenzte, regelmäßige Fläche organisieren das Gelände. Eine fast von Geraden und Rechtecken allein bestrittene Planimetrie ergibt sich aus der Projektion in Grundriß und Aufriß. Die andere Art, die rhythmisch-musikalische Grundform treibt in vielachsig bewegten und gegeneinander stoßenden Kurven und Schlingungen. Sie überwölbt die Zonen im Auf und Nieder der Massive, durchbricht die Pläne im Vor und Zurück der Fluchten. Formgesetz ist hier der freie Rhythmus, wie in der anderen Art die gebundene Strophe. Dies sind, extrem begriffen, die beiden möglichen Grundformen, in denen das Landschaftliche in der Natur auftritt.

Nicht von taktischer bzw. optischer Raumdarstellung ist hier die Rede, — wenn auch das hier aufgestellte Gegensatzpaar oft in jene Gestaltungsmode hineinwächst. Herleitung der jeweiligen Formung aus der geologischen Grundstruktur, wie sie Carus an Teilbeispielen begonnen, würde das hier Unterschiedene nicht treffen: Epidermishafter wird hier gesehen: Oberflächenerscheinungen, für die keineswegs die geologischen Grundbestände maßgebend sind. So können sich die beiden Arten denn auch in derselben Gegend finden, ja die hier vorgenommene strenge Scheidung tritt in der natürlichen Landschaft überhaupt selten auf. Meist stecken beide Formungsmöglichkeiten latent in der freien natürlichen Struktur. Und erst das menschliche Auge entscheidet dann je nach dem in ihm organisierenden Gesetz.

Damit tritt man aber von der realistischen Feststellung über ins Gebiet der Psychologie. Und erst hier sind Aufschlüsse zu erwarten über individuelle bzw. rassemäßig bedingte Eigentümlichkeiten, je nach der Auswahl, die das gestaltende Auge aus den beiden angebotenen Formarten als Sehweisen trifft. In der tschechischen Landschaftsmalerei überwiegt die geometrisch bauende Sehgewohnheit. Und dies nicht erst in den modernen Landschaftsbildern eines Othon Coubine z. B., bei dem man das Geometrisch-Bauende auf Rechnung des in der modernen Kunst wirksamen Konstruktiven setzen könnte. Schon auf den um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gemalten Landschaften von Josef Manes, dessen romantisch-lyrischer Einstellung man doch weit eher die andere Anschauungsform zutrauen möchte, tritt eindeutig und klar dieser messende Formwille zutage. Sogar bei Landschaftern, die auf den ersten Eindruck mehr dem musikalisch-rhythmischen Prinzip verpflichtet erscheinen, legt es sich doch über die freiere Schwingung wie ein feines Netz von Grundmaßen, in dem die schweifenden Formen oft plötzlich erlöschen. Zwischen den Gegensätzen vermittelt meist ein weiches Zusammenstoßen der Linien zum stumpfen Winkel, der immer — in der gesamten tschechischen Malerei — die Richtungen eher einschlürft als hinausstößt. Von ihm wird unten noch zu reden sein.

In dies Gegeneinander der Gesamterscheinung schlingt sich eine Zweiheit in der Erfassung der Einzelform. Peinliche Akkribie der Kleinformen steht neben wolkig verwischender Entkonturierung der zusammengenommenen Massen. Am bezeichnendsten tritt dieser formale Widerspruch bei Anton Manes auf, dem Vater des größeren Initiators der tschechischen Malerei, dem

Anton Manes (1784—1843) Hradschin.



Josef Navrátil (1798—1865) Fuchsjagd

Josef Manes (1820—1871) Auf dem Ausflug

stillen Wahrer einer provinzialen Tradition im Landschaftsbild. Auf seinem um 1820 gemalten Bild des Hradschin ballt er die an den Berghängen aufsteigenden Baumgruppen zu flockig weichen Massen. Wie bauschiges Gewölke wabt es an den Hängen hinauf. Doch innerhalb dieses qualmig Amorphen ist die Kleinform der Äste und Blätter mit geradezu zopfiger Peinlichkeit hingestrichelt. Eine fast rührende Hingabe an das Konkrete in seiner kleinsten Erscheinungsform zersetzt die Schwaden, dringt prickelnd in die rauchig gegebene Gesamtform. In der Wiedergabe des Burgmassivs dies gleiche Ineinander der Gegensätze. Diese kleinliche Akkribie der Detailform treffen wir auf allen Bildern von Anton Manes. In den Waldbildern z. B. glaubt man die Blätter zählen zu können. Stilistische Herkunft ist klar: die vom Provinzler ererbten Atavismen binden sich hier mit Anklängen an die Zeitströmung, wie sie z. B. von H. C. Dahl, dem damals in Dresden schaffenden Dänen, verkörpert wird. Dessen Art, ins Kleinliche des Zopfstils zurückübersetzt, wirkt sich hier in provinzieller Tradition aus. Von typisch tschechischer Vorliebe für diese Konkretisierung des Kleinsten darf man erst sprechen angesichts der immer wiederkehrenden Anwendung dieser Wirklichkeitserfassung, ob sie nun mitten in der romantischen Strömung auftaucht wie bei Kosárek oder im späten Jahrhundert wie bei Machař (von dem wir auf das Blatt mit der schon von Anton Manes genommenen Hradschinansicht verweisen, auf dem er die leicht verschwimmenden Formen mit dem Stift nachkonturiert, um nur ja recht wirksam das Detail dem Ganzen gegenüberzustellen), oder ob es sich um moderne Malerei handelt wie bei Zrzavý, bei dem dies Ineinander von qualmiger Gesamtform und minutiös behandelter Kleinform erstaunlich ähnlich wie bei dem um 100 Jahre älteren Anton Manes auftritt. Im Prinzip findet sie sich auch bei Hudeček, einem Landschafter, der um die Jahrhundertwende malte. Der kommt in einigen Bildern der süddeutschen Richtung eines Haider z. B. sehr nahe. Diese Annäherung beruht hier aber auf autochthon tschechischen Sehgewohnheiten, die bei Hudeček zu einem Gegensatz von schwerer Masse und peinlich abgezupfter Kleinform führen. In ihm kehrt jener das Bildganze in sich schiebende und stoßende Gegensatz von großer ziehender Linie und bremsender, fast bürstender Einzelbezeichnung wieder, — in zeitbedingter Abwandlung allerdings — der bei Kosárek den tiefen Gegensatz von romantisch-begrifflicher Linienführung und realistisch konkreter Einzelempfindung oft reizvoll betonte.

Dies Breitausladende der Linien, dies Verfluten des Raums durchzieht die tschechische Malerei des ganzen Jahrhunderts über alle besonderen Einstellungsunterschiede hinüber. In Chitussi, dem Schüler vom Fontainebleau der Realisten, kommt dies zum großen Ausdruck. Seine Landschaften sind Stimmungen der ruhenden Erde, die wie ein wiederkäuendes Rind breit auf der Fläche kauert. Kaum noch ein zartes Gefüge hält die auseinanderflutenden, der eigenen Schwere verfallenen Massen zusammen. Die Horizonte rollen breit und träg ins Leere. Leise Markierungen wie Atemzüge dumpfer Melancholie suchen in die Mitte zu ziehen, bei den so verhaltenen Stimmungen Chitussis fast vergebens. Diese Markierungen verdichten sich oft in der übrigen tschechischen Malerei, steigen formal bis zu kräftigen, in ihrer Vereinzelung doppelt wirksamen Akzenten an wie bei Slaviček, oder gerinnen motivisch aus der schwanken Melancholie in die gröbere Sentimentalität einer Figur, die träumerisch der Stimmung hingegeben das gesamte Verfluten nur augenfälliger verbildlicht. Man darf den Vergleich mit der tschechischen Musik hier wagen. Wie in ihr aus breiten Wellenschlägen des Orchesters oft eine ziehende Melodie sich herausspinnt, in sehnendem Bogen die massig-

schweren Klänge überwölbt, — so sucht aus der Breite und Schwere des tschechischen Landschaftserlebens im Auge oft ein auffahrender Kontur in die sammelnde Höhe, versucht so zusammenzuhalten und zu zentrieren, was seiner eigenen Schwere verfallen ins Leere zu gleiten droht. Manche Bilder Nejedlys zeigen, wie diese immerwache Bereitschaft zum seelischen Ausladen die tschechische Kunst empfänglich machen mußte für Anregungen des frühen Expressionismus. Man darf hier von einer formal eingekleideten Sentimentalität reden und sie der oben erwähnten motivisch wirksamen gleichsetzen. Auch hier darf sie als psychische, allerdings gefährliche, Zentrierung der Melancholie gewertet werden, jener slavischen Grundstimmung, die — wohl zu unterscheiden vom westlichen Spleen — wie mit schwerem Kuß den aus Träumen Flüchtenden von hinten einholt und niedersinken läßt.

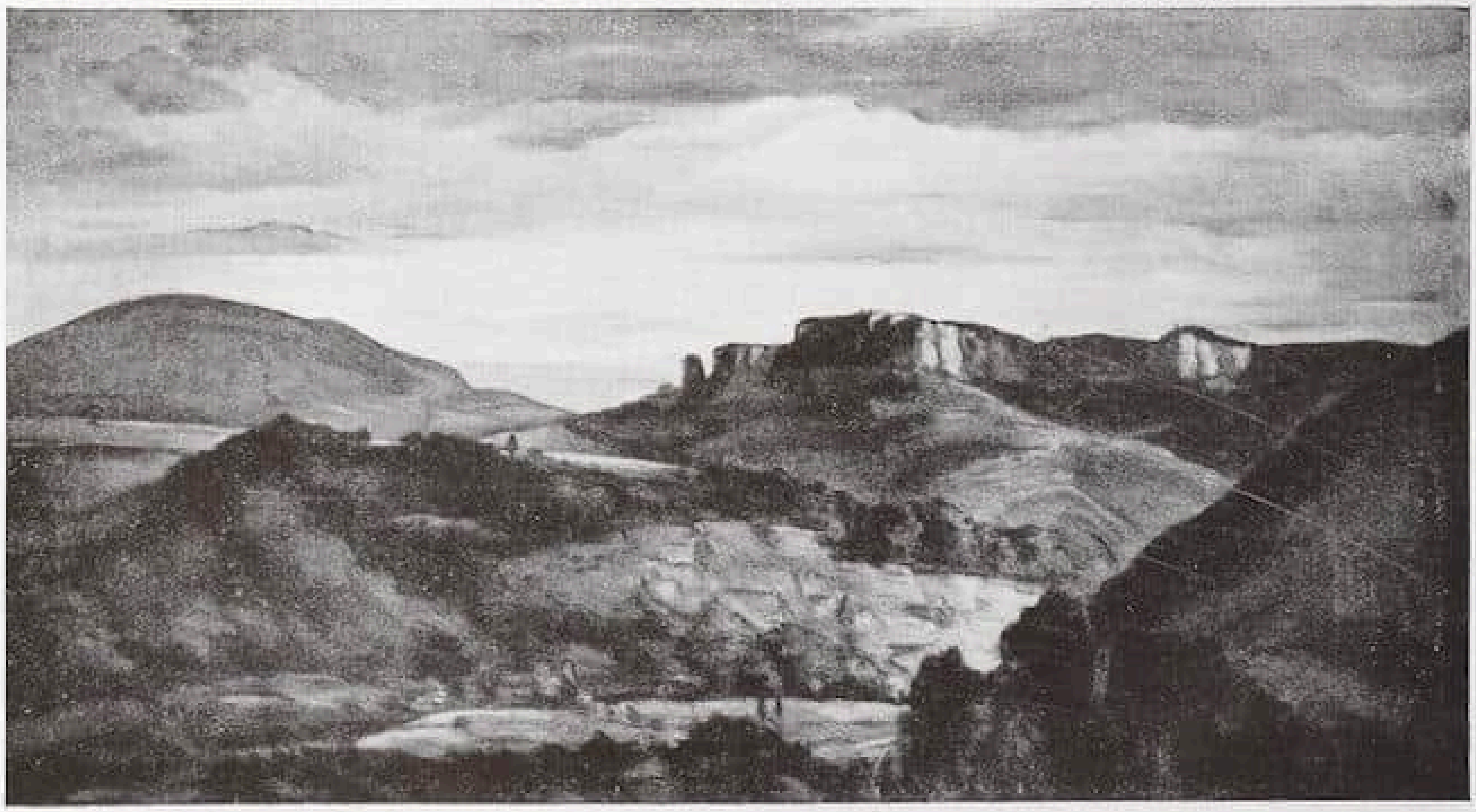
Diese Markierung im Motivischen festigt sich dann vielfach wieder im Formalen zu kräftiger Ballung, zu breiter Aufgipfelung über das ganze Bildfeld hinüber. Von beiden Seiten steigt es an zur Höhe, und diese selbst ist oft noch besonders als Gipfel betont. Die beabsichtigte Gegenwirkung zum Verfließenden ist deutlich: ein bewußtes Sichzusammenraffen wirkt hier formbildend. Und nur von hier aus, nicht aus naturalistischer Anregung ist die häufige Bevorzugung des Höhenmotivs, das über die ganze Bildfläche ansteigt, zu verstehen. Es festigt und zentriert.

Dieser Gegensatz von Verfließen und Zentrieren verschlingt sich tief in das formal-ethische Grundproblem der Tschechen. Immer lastet das Erdig-Schwere, das Massig-Dumpfe in der Vorstellung dieser Rasse. Zuweilen wölkt es auf, erleichtert sich im ziehenden Fluß der Linie, verankert sich im konkret erfaßten Detail. Meist aber saugt es sich wieder zurück in den schweren Boden. Man betrachte die Mehrzahl dieser Bilder: Kaum je ist der Himmel als beherrschende Atmosphäre gegeben. Der Vergleich mit der Landschaftsmalerei der Holländer ist hier instruktiv. Auch der Holländer liebt die Wirklichkeit. Aber sie ist ihm nicht von chthonischen Kräften untergründet, im Gegenteil, sie trägt ihn ins Freie. Himmel und Licht sind seine Elemente. In der tschechischen Landschaft ist stets dreiviertel der Bildfläche von der Erde durchlastet. Sie ist die dem Bauern vertraute, ist die der schweren Seele nahe. Sie treibt hin in weichen Formen, sehr stumpfen Winkeln, fast wattigen Lagerungen, breiten, nie spannenden Schwellungen der Oberflächen. Und diese grundtümliche Sehweise treibt schon rein formgesetzlich die bewußt heftigen Gegensätze aus sich heraus: das emsige Pflücken der Detailform, das scharfe Einbauen in geometrische Gefüge, die resolute Aufgipfelung in einen „erhebenden“ Akzent. Im spontanen Landschaftsbild wird dies deutlicher als im bewußteren Spezialbild, in dem eben die Spezialisierung schon im Sinne der Gegeneinstellung gewillt ist. Kremličkas wenige Landschaften, Entspannungen nach strengen Kompositionen, lassen dies besonders charakteristisch hervortreten. Er und alle Tschechen kämpfen gegen diese Schwere an. Hilfen in diesem Kampfe fanden sie im Realismus, der ihrem Sinn fürs Konkrete besonders entsprach, und in der Romantik, in der sie ihr Schweifen ausgedrückt fanden und begrifflich fassen zu können glaubten. Aber eben das tiefe Lasten verhinderte sie doch, sich diesen befreienden Richtungen ganz hinzugeben, sich ganz ihnen zu überlassen. So treiben diese Richtungen, nie ganz ausgeschöpft, nie ganz bis zur völligen Bewußtmachung durchlebt, noch immer latent in der tschechischen Kunst, von sich aus immer wieder vorbrechend, und auch immer wieder gerufen durch die alten, nie gebannten Nöte. Des Malers Beneš Verquickung von Romantik und Realismus ist aus dieser Situation zu verstehen, ist dabei auch nur wieder einer dieser ewigen Versuche, die kompakte Schwere aufzu-

Adolf Kosarek (1830—1852) Böhmische Landschaft

Antonin Chitussi (1847—1891) Karpfenteich

E. Mařák (1835—1899) Hradschin. Um 1870



Vincenc Beneš Böhmische Landschaft. 1923

Antonin Hudeček Im Frühling. Um 1910

Antonin Slaviček († 1910) Landschaft

O. Coubine Die alte Mühle in St. Saturnin bei Apt. 1923.

Rud. Kremlička Landschaft in Böhmen. 1922

spreißen in klar gefügte und reich gefühlte Form. Noch der Impressionismus war — unter den Bemühungen um Zeitgemäßheit und Bereicherung der Sehformen — für die Tschechen wie Realismus und Romantik ein Mittel im Kampfe um dieses Grundproblem. In ihm wurde die Farbe besonders aufgerufen. Vorher stumpfte sie meist ab in eine kühle Mattigkeit oder brach sich im bunteren Effekt. Slaviček bindet diese Gegensätze zu jener wie transparent aus dem Bildgrunde hervorscheinenden Farbigkeit zart gestufter Töne, die in das oft virtuos gegebene plainairistische Flimmern ein erdentbundenes Leuchten bringt. Und dies bleibt charakteristisch für die tschechische Farbigkeit: dies zwiefarbig unentschiedene, fast magische Schimmern, noch voll der Spannung überwundener Reibungen und doch schon eingetaucht in die ganz eigene Sphäre einer milden Resignation.

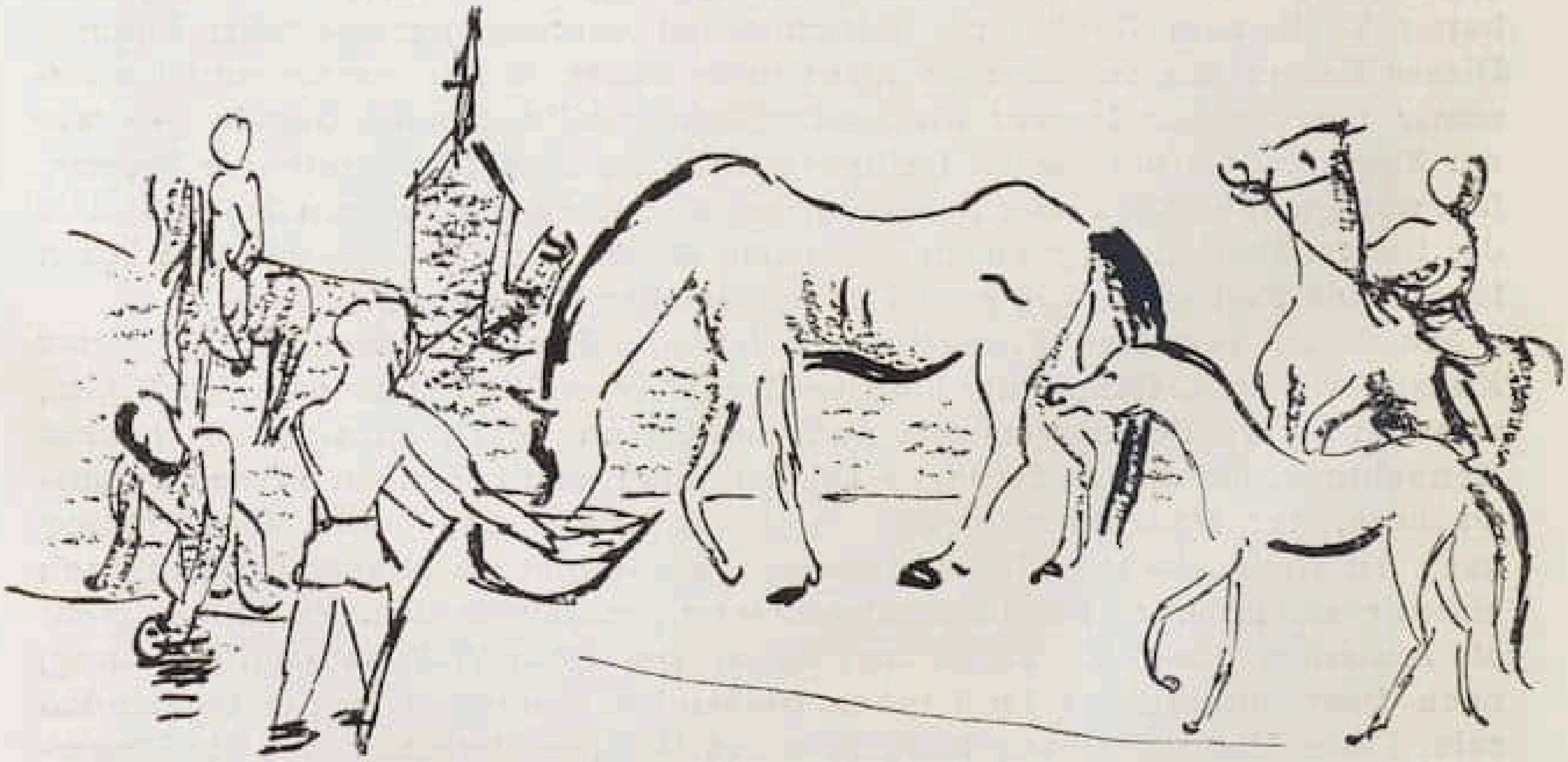
In dieser Farbigkeit am reinsten drückt sich der andere Pol tschechischen Wesens aus: diese feine Durchsonntheit aller Gefühle, diese Zärtlichkeit für Dinge und Menschen, dieses oft schmerzhaft gespannte Erwidern auf leiseste Regungen des Gemüts, das sich wie ein feines Gewebe über das dumpfe Befangensein im Massigen breitet und als leisspielende Grazie die noch unbewußten Äußerungen des einfachen Volkes tänzerisch durchschwingt. Das Hin und Wider zwischen diesen Polen macht das Vibrierende tschechischen Wesens aus, unversehenes Zurücktauchen in einen der beiden seine oft befremdenden Plötzlichkeiten. Doch ohne die Lockung dieser lichteren Welt innerhalb des gleichen Wesens erhöbe sich der dumpfe Grund nie zu jenem sehnsuchtsvollen Ethos, das unter allen Vergröberungen und Bedrohungen durch die „Entwicklung" als Hauptcharakteristikum des tschechischen Charakters angesprochen werden darf.

Wir fassen zusammen. Die formale Analyse hatte vier Gegensatzpaare ergeben: Musikalisch-rhythmisches Schweifen gegenüber geometrisch-klärender Fügung, — wolkig amorphes Treiben der Massen gegenüber fest zupackender Schilderung des Kleinen, — breites Verströmen gegenüber kräftigem Zusammenballen, — massige Schwere gegenüber einer auf vielerlei Weise versuchten Auflockerung. Der formbildende Prozeß, der jedes dieser Gegensatzpaare aktivierte, zielte bei allen in der gleichen Richtung: ein bewußtes Anarbeiten gegen eine formzerstörende Grundveranlagung, ein starker, oft puritanisch harter Wille zum Gebild, zur Bannung tief verborgener amorpher Dränge. Dieser Kampf hat ein Eigenes nicht unterdrückt, hat es im Gegenteil wirksamer hervortreten lassen: die sanfte Schrägstellung aller Geraden — wie ein Zugeständnis des harten Gefüges an die lyrische Grundnote, die lockere, fast wattige Weichheit aller Schwellungen und Kurven — wie ein Zugeständnis der herben Plastizierung an die kompakte Masse, die samtene, wie von innen leuchtende Farbigkeit, die starke Erdigkeit aller Farben und Töne.

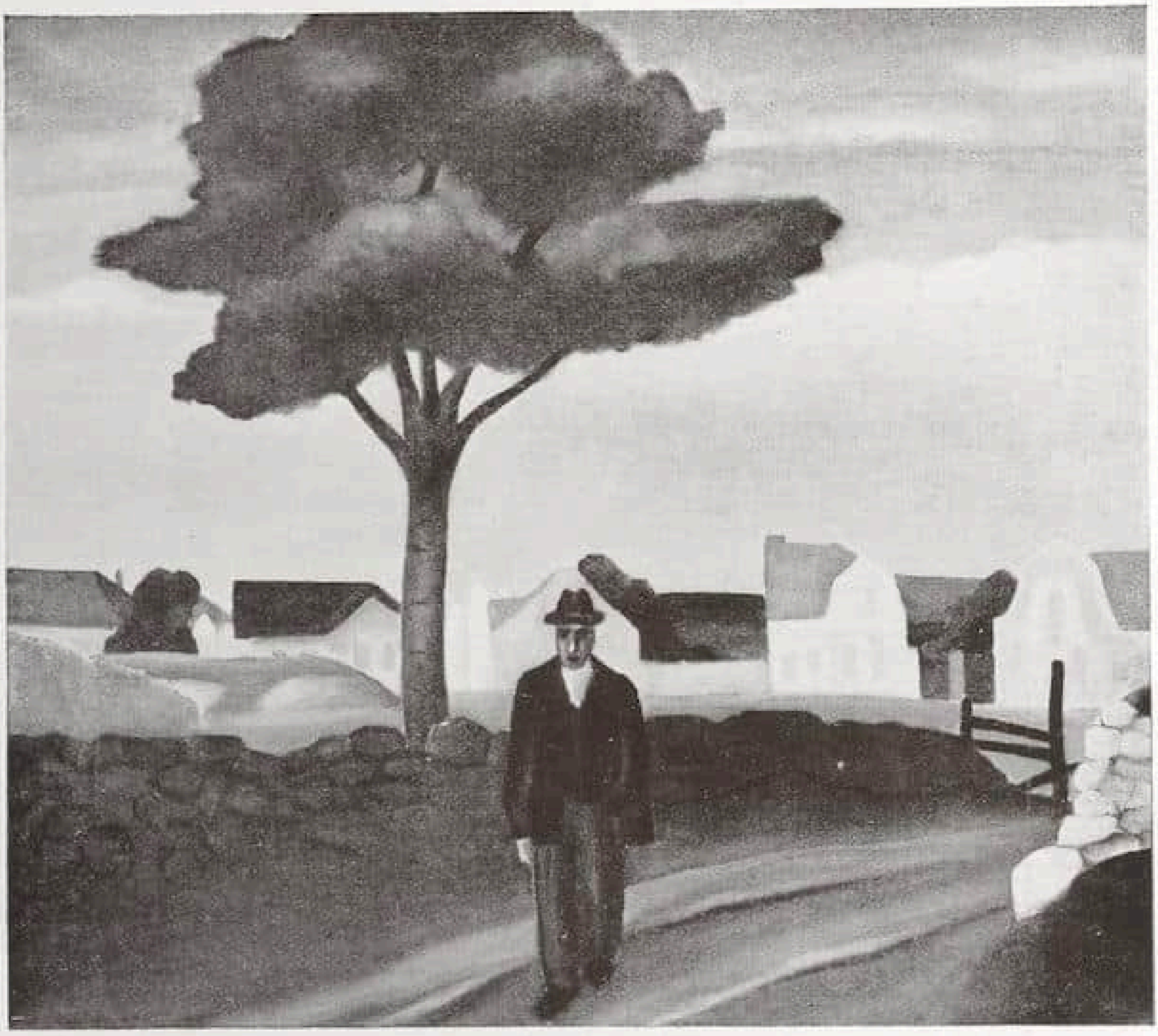
Mit diesen formalen Feststellungen ist eine Basis zur Beurteilung dieser Kunst gewonnen. Gerade der jüngsten Kunst gegenüber ist sie wichtig. Vieles, was hier als wahllos hingenommene Beeinflussung erscheint, sinkt vor solcher Betrachtung, der alle Äußerungen aus dem zugrunde liegenden Wesen herauswachsen, zur Bedeutung bloßer Funktion herab. Die starke Orientierung nach der französischen Moderne hin darf also nicht als blindes Streben nach einem vermeintlichen Ideal hin gebucht bzw. getadelt werden. Es will vielmehr als Äußerung dieses im Tschechen tief verwurzelten Willens nach Formung, nach Überwindung der im Grunde treibenden amorphen Kräfte verstanden sein. Diese Unterscheidung trifft nicht das Was, sondern das Wie der Bewertung. Kann so auch ein formschöpferisches Genie in der tschechischen Malerei nicht gerettet werden, so doch ein tieferes Ethos dieses Kunstwillens, das ge-

radlinig aus dem gesamten Lebenswillen dieser Rasse aufsteigt. Es spannt sich zu einem fast fanatischen Reinigungs- und Klärungsdrang, tieft sich zu einer Insbrunst, die vielleicht erst in der jüngsten Generation, die aus der europäisierenden Welle schon wieder zu tieferer Rassenselbstbesinnung auftaucht, am stärksten auftritt. Landschaften wie die des jungen Malers Rykr zeigen unter der klaren Verarbeitung aller zum Relativismus des Bildorganismus hindrängenden Errungenschaften der Vorgeneration diese strenge Askese in formklärender Richtung, dies straffe und harte Sich-Binden an eine aus dem Eigensten der Rasse ehrlich gehobene Wirklichkeit. Künstlerischer Wert würde sich allerdings erst durch Erarbeitung und Erlebnis wirklicher Malkultur erweisen.

Hier scheint sich in künstlerischer Beziehung eine Lösung der tschechischen Problematik anzubahnen, ein Ausgleich zwischen Wirklichkeit und Begriff in einer „konkreten Logik". In sicherer Formung muß sich die Spannung zwischen Befangensein im Massig-Dumpfen und individuellster Eigenwilligkeit lösen, jener aus innerer Schwere entspringenden Spannung, die ausschlägt ins Abenteuer, in Sektiererei und neuerdings ins Übermoderne. Die künstlerische Problematik solcher Veranlagung und die ihr verpflichtete Beurteilung ihrer Lösungen wurde in der Analyse der Landschaftsmalerei mit angedeutet, ihr innerer Wert so umrissen. Vom europäischen Gesichtspunkt aus ruht ein solcher in der Anwendung der durchkultivierten europäischen Formen durch die Empfindungsweise einer noch ursprünglicheren Rasse. Die Tragfähigkeit dieser Formen wird gleichsam ausgeprobt auf schwerere Gewichte hin. Dem ganzen Formenmechanismus werden dabei oft kräftigere, wenn auch gröbere Gelenke eingesetzt. Soweit es sich dabei nicht um bloße passive Vergröberung handelt, sondern im Tieferen um die Zuführung neuen jüngeren Blutes, darf von einem positiven Beitrag der tschechischen Kunst zum europäischen Kunstgut gesprochen werden.



Robert Genin. Pferde am Wasser



Zdenek Rykr — Landschaft. 1924

Vaclo Špala — Landschaft. 1916

Bruno Paetsch
Familie in Landschaft

Neue Künstler

Bruno Paetsch

Mit einer Tafel

DURCH die Berliner Akademie-Ausstellung des Sommers 1924 wurde Bruno Paetsch mit einer farblich und formal nicht ganz ausgeglichenen Landschaft in der breiteren Öffentlichkeit bekannt. Sah man damals in dem Atelier des Künstlers, der als Zeichenlehrer in Danzig lebt, die sich drängenden zahlreichen Gemälde und Entwürfe, so konnte man sich nicht des Eindrucks erwehren, daß hier trotz einer vorhandenen Ursprünglichkeit das Genialische überwog und eine fast barbarische Undisziplinierheit, verbunden noch mit immenser Arbeitskraft, zum Vorschein kam.

Seit jener Zeit aber hat der Künstler im Hinblick auf malerische Konsolidierung beträchtliche Fortschritte gemacht. Man kann sogar von einer Entwicklung zur Beruhigung sprechen, ohne daß man damit behauptet, das Temperament des malerischen Gestalters hätte inneren Abbruch gefunden. Eins dieser letzten Gemälde „Familie in Landschaft" ist ein seltsames, vermutlich aus dem Unbewußten kommendes Dokument für jene Kunstgesinnung, die nach dem Expressionismus über die Brücke des Verismus erreicht werden wird. Der sinnfälligen Erscheinung wird einfach-vitaler Gehalt gegeben, man glaubt nicht mehr an das Pathos, man ringt um Klarheit und gestenruhige Sachlichkeit. Das Gemälde von Paetsch kann, farblich gesehen, noch nicht ganz den Anspruch auf reibungslosen Zusammenklang erheben, in der Form aber ist eine neue Beschaulichkeit einzigartig ausgeprägt, die allerdings in dem Wesen eines mehr zur Erzählung tendierenden Künstlers verankert ist. Keine weiche Träumerei, kein atavistisches Aufnehmen der Ideen der Nazarener oder der Präraffaeliten, keine Extraktmalerei, eher vielleicht eine großzügige Simplizität des Empfangens und Gebens und eine nüchtern-heroische Rhapsodie, vorgetragen von einem Maler mit malerischen Mitteln.

O. Brattskoven.

Max Unold

EIN VERTRAUENSVOTUM FÜR BODE![1]

Im „Berliner Lokalanzeiger" und ähnlich in einigen wenigen anderen Berliner Zeitungen war unter dem 8. April folgendes zu lesen:

Die Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft hat infolge der fortgesetzten Angriffe einer bestimmten Stelle auf Wilhelm von Bode folgende ihr von einem Ausschuß vorgeschlagene Erklärung beschlossen, die dem früheren Generaldirektor der Museen in einem Briefe zuging:

„Die dauernde, öffentliche Verunglimpfung Eurer Exzellenz durch den Herausgeber des ‚Cicerone', Georg Biermann, insbesondere die bewußte Herabsetzung Ihrer Persönlichkeit, Ihrer Leistungen und Ihrer Motive anläßlich der Erörterung Ihrer Museumspläne im Februarhefte des ‚Cicerone', veranlaßt die Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft, zu erklären:

In diesem Falle wie in Ihrer gesamten Wirksamkeit sind die Schritte Eurer Exzellenz nach unserer Überzeugung einzig und allein von dem Bestreben bestimmt worden, dem Fortschritt unserer Museen und unserer Wissenschaft zu dienen. Sie verfechten die Pläne, die Sie als Krönung Ihres Lebenswerkes für den weiteren Ausbau der Berliner Museen aufgestellt und teilweise der Verwirklichung nähergebracht haben, nicht, wie Ihnen der fragliche Aufsatz vorwirft, aus persönlichen Gründen, sondern nur im Interesse der Sache. Auf die umstrittenen Fragen selbst einzugehen, ist nicht unseres Amtes. Aber daß Sie in Ihrem hohen Alter mit jugendlichem Feuer und unter Einsetzung Ihrer Person für Ihre und unsere gemeinsame Sache eintreten, gerade dies sichert Ihnen das Vertrauen von uns älteren und jüngeren Vertretern und Freunden der deutschen Kunstwissenschaft. Die Zeit ist nicht über Sie hinweggegangen, Ihre Leistung liegt nicht hinter uns, wie der Aufsatz die Öffentlichkeit glauben machen will. Im Gegenteil! Sie und das von Ihnen Geschaffene sind uns im Augenblick lebendiger und wertvoller als je, und wir wollen alles daran setzen, um in Ihrem Geiste unsere Arbeiten fortzuführen."

* * *

Dr. Werner Klinkhardt, Mitinhaber des Verlags dieser Zeitschrift, wandte sich auf obige Meldung hin direkt an Herrn Ministerialrat Dr. Ernst Gall, den Herausgeber des Jahrbuchs für Kunstwissenschaft, um Auskunft und erhielt auf seine Anfrage folgenden Brief:

Berlin-Dahlem, den 11. April 1925.
Unter den Eichen 84 b.

Sehr verehrter Herr Dr. Klinkhardt!

Sie fragen mich als den Herausgeber einer in Ihrem Verlage erscheinenden Zeitschrift nach meiner Meinung über das Vertrauensvotum, das die „Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft" an Wilhelm von Bode gerichtet hat und in dem Ihr Sozius Biermann hart angefaßt wird. Die will ich Ihnen gerne offen sagen:

Unter dem Brief an Bode stehen auch einige Namen, deren Träger der Stolz deutscher Kunstwissenschaft sind und bleiben werden; das könnte gewichtig erscheinen. Sie sind nicht die eigentlichen Urheber des Schreibens, stehen aber in einem sehr engen und in langer Zusammenarbeit groß gewordenen Pietätsverhältnis zu Bode und konnten sich als Vorstand der Gesellschaft kaum weigern, einen Schritt mitzumachen, zu dem sie anscheinend von Bode selbst genötigt wurden, nachdem einige Herren, Schmitz und Voß, von denen der eine nach meiner Kenntnis nicht einmal Mitglied der Gesellschaft ist, ihre vermeintliche Rettungsaktion vor zahlreichen fremden Gästen also quasi öffentlich unternommen und schimpfend, ja beleidigend die Arena betreten hatten, um ein Schauspiel aufzuführen, in dem sie als Hüter von Anstand und Sitte seltsame Figuren machten. Die offene Mißbilligung des Vorsitzenden blieb nicht aus und zahlreiche Teilnehmer jener denkwürdigen Sitzung haben mir ganz spontan ihren Widerwillen gegen das anmaßende Auftreten dieser angeblichen Freunde Bodes mitgeteilt. Schmitz kennen Sie ja wohl zur Genüge aus dem grotesken Brief, den er Ihnen selbst geschrieben hat und von dem ich zur Vervollständigung seines Charakterbildes mit aufrichtigem Interesse Kenntnis genommen habe. So ungefähr war die ganze Regie!

Diese Vorgeschichte wird Ihnen den Inhalt des an Bode gerichteten Schreibens verständlich machen. Man mag über Biermann denken, wie man will, und man mag die Form und Tonart des Biermannschen Aufsatzes im „Cicerone" für verfehlt halten — meine Nerven sind nicht so zimperlich, da ich aus den Bodeschen Presseartikeln nicht gerade an zartfühlende Rücksicht-

[1] Vgl. die Aufsätze „Asiatische Kunst in den Berliner Museen", Heft 3 und Heft 6 des Cicerone.

nahme gewöhnt bin — die Hauptsache ist, daß der Streit zwischen Bode und Biermann von Bode erst jüngst wieder entfesselt ist. Biermann war in Abwehrstellung! Man kann doch den Bodeschen Aufsatz im „Kunstwanderer" nicht unbeachtet lassen, noch seine ungewöhnlich verletzende Sprache überhören, durch die Biermann schwer gereizt und in eine Stimmung versetzt werden mußte, die das einzelne Wort nicht mehr auf die Goldwage legt. Biermann ist nicht die einzige Persönlichkeit, gegen die Bode seine Feder in ungenierter Weise zu richten pflegt: Bodes Artikel in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" kennzeichnet am treffendsten die Situation. Wer in solcher Kampfesart den Tummelplatz der Journalistik betritt, kann sich kaum wundern, wenn ihm entsprechend geantwortet wird. Schließlich hat jeder das Recht, sich zu wehren! Aber Bode beruft sich auf seine Verdienste und ist anscheinend der Ansicht, er könne jeden, der ihm angeblich im Wege steht oder den er nach seiner subjektiven Auffassung für unfähig hält, getrost verunglimpfen — man müsse das halt hinnehmen! Hohe und allgemein anerkannte Verdienste begründen sicherlich den Anspruch, mit einem anderen Maßstab gemessen zu werden als andere, minder vom Schicksal Begünstigte — aber sie geben nicht das Recht, diese herabzusetzen. Wahre Größe sieht anders aus und „noblesse oblige"! Es tut mir leid, hier gegen Bode harte Worte gebrauchen zu müssen, aber die Dinge müssen auch endlich einmal beim richtigen Namen genannt werden, denn Lobreden aus nicht immer aufrichtigem Munde haben Bode sehr ungerecht werden lassen.

Biermann hatte sich gegen Bodes Aufsatz in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" und das eigenartige Spiel gewandt, das Bode hier mit den von ihm selbst inspirierten Auslassungen des Amerikaners Pope trieb. Diesen seltsamen Artikel Bodes kann auch die „Kunstgeschichtliche Gesellschaft" nicht als „jugendliches Feuer" und „gemeinsame Sache" proklamieren, da würde sie eine böse Sache verteidigen. Ich begreife die Verehrung für Bodes Verdienste durchaus und teile sie aufrichtig, aber dieses steht auf der Kehrseite der Medaille. Da hätte man auch dem temperamentvollen Biermann, ohne Bode zu nahe zu treten, „jugendliches Feuer" zubilligen dürfen — mit oder ohne Verdienste. Hier hätte sich ein gewisses elementares Rechtsgefühl regen müssen, das den Byzantinismus scheut. Wer ständig beleidigt wird und sich dann zur Wehr setzt, den kann man nicht noch zur Strafe mit einer Art Femgericht umbringen wollen, weil solche Naturlaute peinliche Musik sind. Mindestens hätte man dieses ungewöhnliche Schreiben, das Bode kaum nützen kann, nicht veröffentlichen sollen. Aus der „Kunstgeschichtlichen Gesellschaft" bin ich ausgetreten, denn diese Dinge kann ich nicht mitmachen. Dixi et salvavi animam meam!

Mit verbindlichster Empfehlung

Ihr sehr ergebener

Gall.

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Georges Rouault / L. Adrion / Anton Kerschbaumer / H. Ch. Drexel Robert Michel / Paul Citroen.

Unter den französischen Malern, die jetzt nach und nach zu uns gelangen und für ihre uns längst durch die Zeitschriften geläufigen Namen nun auch mit ihren Werken einzustehen versuchen, befand sich noch kaum eine bedeutendere und fesselndere Erscheinung als Georges Rouault, für dessen Vermittlung wir der Galerie Flechtheim unumwunden danken müssen. Die dargebotene Bildfolge setzte mit einem vereinzelten Frühwerk von 1897 ein, einer stygischen Landschaft, deren düstere Gefilde dahinzuschimmeln scheinen unter einem lichtlosen Brodem. Diese Vision eines neuen Seghers vertrat die sonst meist von biblischen Themen bestimmte Jugendphase; die übrigen Arbeiten, nahezu dreißig an der Zahl, verteilten sich über die beiden letzten Dezennien mit beklemmenden Darstellungen von Zirkusmenschen und trägen Dirnen, von dumpf brütenden Grimassen in einem rot und finster schwelenden Raum. Man hat diese Bilder mehrfach als den unmittelbaren Ausdruck eines mönchischen Zornes interpretiert, und sicherlich ist in ihnen das Pittoreske der Sphäre nicht ohne Grauen und Scham erlebt. Aber die Heftigkeit des Erlebens, nicht eine anklägerische oder sentimentale Pointierung ist es, worin sich die moralische Inbrunst dieser Kunst erweist, ihre Entladung als malerisches Ungestüm. Wie sich die grotesk-unheimlichen Gestalten dem Gestrüpp jäh und kühn entworfener Flecken entbilden, wie sie durch den Dunst schwärzlicher Schwüle aufschauern, unverschämt und wie vor sich selbst erschrocken, darin bekundet sich das Pathos Rouaults. In ihm steigert sich der Witz Daumiers zu tragischer Blasphemie, die Nie-

derschrift kommt Tuschzeichnungen eines Rembrandt nahe. Dem zähen, drohenden Gesamtton entspricht das Kannibalische der Typen, das in einer kartoffelhaft stumpfen Kellerexistenz aufgeht. Die Bilder der letzten Jahre geben mehrfach das Nebeneinander von drei Halbfiguren in einem Querformat, gedunsene Marionetten mit willenlosen Armen: die Braut zwischen zwei Herren oder der Delinquent zwischen zwei Richtern. Und es ist das Furchtbare, daß sie alle Verurteilte sind, Fratzen der Indolenz, wüste Schatten über der Fäulnis. —

Nachdem eine gelegentliche Probe seiner Hand kürzlich unseren Appetit zu reizen gewußt hatte, bereitete der Elsässer L. Adrion nun mit dem umfänglichen Aufmarsch seiner Veduten von Paris und französischen Luxusbädern in der Galerie Casper eine ziemliche Enttäuschung. So pikant er Fluß Boulevard, Korso und Tennisplatz mit winzigen, wimmelnden Akzenten zu besetzen, die hingezogene Fläche mit prickelnder Kleinform rhythmisch auszusternen versteht, so geschickt er insbesondere ein alertes Weiß aufspringen läßt, — seine flüchtige Routine trifft doch nur das Klischee strömenden Verkehrs, nicht die zauberische Fluktuation und Vibration, und seiner wischigen Art fehlt die Gelöstheit des Leichten. Neben der trockenen Manier Utrillos hat seine leichtfertige Malweise etwas Gewinnendes, aber sie „flutscht“ dermaßen, daß sie der flotten Billigkeit verfällt. Dann und wann ist ein Winken oder eine recht lebendige Art des räumlichen Ausgreifens in diesen Bildern, daß man den Mangel an verfeinernder Disziplin nur desto mehr beklagen muß. —

Die geraden Kaiformen und transversalen Dämme städtischer Aspekte hat Anton Kerschbaumer einst mit einer straffen Energie erfaßt, die ihm einen Platz in der Geschichte der Straßenmalerei sichert. Seitdem hat er, wie die Ausstellung bei Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein bestätigte, manches von dieser zügigen Ausgesprochenheit und architektonischen Strenge aufgegeben, offenbar aus einem jetzt mehr idyllischen Hang heraus. Die Motive, soweit sie überhaupt noch der Stadtlandschaft entnommen sind, suchen nicht mehr den langen Verlauf der Horizontalkanten, sondern eine freundliche Verschränkung. Kerschbaumer sieht heute den Kanal nicht als Artefakt, scharf hineingeschnitten ins Bild, sondern als sanfte Durchschrägung, die teilhat an einem schon etwas schematischen Schaukelspiel harmonisch ausgewogener Verschiefungen. Er möchte die Klärung, die größere Zusammenordnung der nun weitgehend zerlegten Bildfläche dem Licht überlassen, dem ruhigen Gegensatz heller und schattiger Partien. Doch so sanft und fest es aufliegt, gesammelt und eben, — es gelingt ihm nicht, die von keiner führenden Hauptform bezwungenen Gliedstücke endgültig zu subordinieren. So behält der Raum häufig etwas prospekthaft Zahmes, zumal sich auch die farbigen Akkorde zu sehr zerteilen. Der Schmelz der Pigmente, die aparte Zusammensetzung fliederfarbener, lilagrauer, pistaziengrüner und schamottegelber Töne, die gelinde Harmonie dieser Bilder macht sie zu Annehmlichkeiten für das Auge. Von der Entwicklungsgeschichtlich erreichten Linie scheint auch dieser Künstler um Einiges zurückgewichen. — Neben ihm waren Aquarelle von Hans Christoph Drexel zu sehen, auffällig mehr durch das große Format als durch innere Werte. Es sind breiten Pinsels hingewaschene Originalvorsatzpapiere oder Tapeten, chinesierend oder simplifizierend, die ein Parktraummuster mit demselben dekorativen Geschick handhaben wie den Reiz hauchzarter Farblösungen oder kindlich vereinfachter Umrisse. — Schließlich zeigten einige bemerkenswert knapp gefaßte Bildnisköpfe und sehr glücklich geschnittene Tierfiguren von Emy Roeder, daß diese Künstlerin im Begriffe ist, jene Verkrampfung zu überwinden, die ihrer ausgezeichneten Begabung so oft im Wege steht. —

Außer Schwarzweißkunst sah man im Graphischen Kabinett J. B. Neumann bereits vor einiger Zeit mehrere Arbeiten von Robert Michel, Kompositionen aus allerlei technischen Elementarformen, aus Röhren und Zahnrädern, Nieten und Kurbeln, Gestängen und Wellengetrieben, mit viel Phantasie zur Arabeske in einem beherrschenden Speichenrhythmus oder etwa zur S-Paraphrase verbunden. Die mit der Akkuratesse eines echten Maschinenrisses ausgeführte Darstellung nützt auch andere den Zeichnungen der Ingenieure eigentümliche Methoden ästhetisch aus, z. B. verbindet Michel mehrere perforierte Kartons reliefmäßig und verwertet den Transparenzeffekt des Pauspapiers. Die assoziativen wie die rein formalen Reize, sonst zweckgebunden, sind hier künstlerisch gelöst und im künstlerischen Sinn kombiniert. Vor allem ist dafür gesorgt, daß die Phantastik, die rein ästhetische Absicht sofort erhellt; mit andern Worten: der Maler verstellt sich keineswegs als Ingenieur. Mit koloristischen Mitteln vollends ist ein Moment des Märchenhaften bewirkt; Michel gibt Uhrwerkträume, Rankenspiele eines

lyrischen Monteurs. Seine Ergebnisse sind jedenfalls nicht ohne eigene Note.

Am selben Ort erschien danach Paul Citroen, auf dessen Begabung wohl schon eine Schülerausstellung des Bauhauses gelegentlich merken ließ. Sie ist evident, doch von gefährlichster Art, ein Alleskönnen, hinter dem das Müssen nicht faßbar ist. Citroen kopiert virtuos Altdorfers „Ritter im Walde als Weißzeichnung, er radiert à la Goya, malt pikantes Helldunkel, dann wieder ein auf dekorative Breite gestelltes Erntebild, folgt hier den Spuren von Klee, um dort kleine Landschäftchen in der Art der Matisseschule zu behandeln. Zwei fein abgestimmte Schneebildchen sowie vor allem mehrere frappant stark und klar niedergezeichnete Mädchenköpfe, vital herausstoßend aus dem Blatt und von dem Spezifischen ihres Naturells erfüllt, einmalig in Kopfhaltung und Lidschlag, überzeugen am meisten. *Willi Wolfradt.*

MEISTER FRANCKE IN DER HAMBURGER KUNSTHALLE

Ende März wurde in der Kunsthalle eine für Hamburg äußerst bedeutsame Ausstellung eröffnet: sämtliche bekannten Gemälde des Meisters Francke, also außer den Bildern des Thomas-Altars und dem Schmerzensmann die Flügel des Nykyrko-Altars aus Helsingfors und das kleinere Bild des Schmerzensmannes aus Leipzig, das der Magistrat und die Museumsverwaltung in dankenswertester Weise zur Verfügung gestellt hatten. Namentlich die Flügel des finnischen Altars sind als Sehenswürdigkeit ersten Ranges anzusehen, da gewiß die allerwenigsten deutschen Kunstfreunde Gelegenheit haben werden, sie an ihrem dauernden Aufbewahrungsort im Nationalmuseum zu Helsingfors kennen zu lernen. Es ist unbekannt, wann dieser Altar, ein Hauptwerk hamburgischer Kunst, nach Finnland gelangt ist, wo er in der Kirche des Ortes Nykyrko aufbewahrt wurde, bis er nach Begründung des finnischen Nationalmuseums diesem einverleibt wurde. Als dieser Altar durch einen der Direktoren des finnischen Nationalmuseums, Dr. Meinander, zuerst veröffentlicht und dann durch Adolf Goldschmidt auch in die deutsche Kunstliteratur eingeführt wurde, war er durch eine barbarische Übermalung, die nur die Köpfe verschont hatte, bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Schlimmer noch war der Schaden, der durch Abbröckeln der Bildschicht an den unteren Teilen der äußeren Flügel entstanden war. Hier sind nicht unbeträchtliche Stücke der alten Malerei auf Nimmerwiedersehen verloren gegangen.

Durch das Entgegenkommen der Helsingforser Museumsdirektion wurde es möglich, den Altar, der zu Restaurationszwecken nach Hamburg geschickt worden war, dort noch einige Wochen auszustellen, ehe er in seine Adoptivheimat zurückkehren wird. Der äußerst mühevollen Arbeit der Reinigung und Wiederherstellung hat sich der Restaurator der Kunsthalle, Herr Victor Bauer, mit dem besten Erfolge unterzogen. Es ist ihm gelungen, die nicht geringen Schwierigkeiten zu überwinden, die sich der Entfernung der Übermalung und der schmutzig und trüb gewordenen dicken alten Firnisschicht, die darunter lag, entgegenstellten. Nun ist die ursprüngliche Malerei, soweit sie überhaupt noch vorhanden war, freigelegt, und unter der brutal übergepinselten Bronzierung des Himmels sind die Reste einer schön gemusterten alten Goldgrundierung zutage getreten.

Was sich jetzt den Augen darstellt, ist also das Werk Franckes, ohne die geringste Retusche oder moderne Ergänzung, wie sie an einigen anderen Museen (z. B. in Berlin) immer noch beliebt wird. Die Fehlstellen der ursprünglichen Malerei sind durch eine neutral bräunlich getönte Masse ausgefüllt worden, was schon für die Erhaltung der originalen Reste notwendig war. Die Rückseite der Tafeln wurde parkettiert, die Vorderseite unter Verwendung der alten, neu vergoldeten Rahmen verglast. — Das Werk der hingebungsvollen Arbeit, der sich Herr Bauer unterzogen hat, dauerte fast zwei Jahre.

So sehr die Eigenhändigkeit der gleichen künstlerischen Individualität sich in allen vier jetzt vorübergehend vereinigten Werken Franckes ausspricht, so ist doch ein stilistischer, d. h. formaler und zeitlicher Abstand zwischen ihnen deutlich spürbar.

Die Flügel des Nykyrko-Altars sind naturalistischer gehalten als die des Thomas-Altars. Zwischen beiden steht der Hamburger große Schmerzensmann. Der Thomas-Altar weist eine strengere Gebundenheit auf. Die Räumlichkeit kommt weniger zum Ausdruck. Die Darstellungen wirken flächenhafter. Auch ist die Farbenzusammenstellung beschränkter. Dadurch erhält der Thomas-Altar in höherem Maße als der Nykyrko-Altar den Charakter dekorativer Gebundenheit. Am stärksten spricht sich dieser Charakter in dem Leipziger Schmerzensmann aus. Die Frage ist nur, in welcher chronologischen Abfolge die Entwicklung sich vollzieht, ob der Leipziger Schmerzensmann an das Ende der Entwicklung und nicht viel mehr an deren Anfang gehört.

Gegenwärtig wird die Veröffentlichung

einer kritischen Studie über Meister Francke von Fräulein Bella Martens, der Assistentin der Kunsthalle, vorbereitet.

Gustav Pauli.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Sezession: Ausstellung französischer Kunst des 19. Jahrhunderts / Künstlerhaus: Kollektivausstellungen A. Egger-Lienz, Clemens Holzmeister.

Die französische Kunstschau der „Wiener Museumsfreunde" gehört zu den großen künstlerischen Ereignissen des Wien der Nachkriegszeit. In Anbetracht der zu überwindenden Schwierigkeiten (galt es doch, die maßgebenden französischen Stellen: den Präsidenten der Republik, Konservatoren, Kunsthändler und Sammler für die Förderung des Unternehmens zu gewinnen, andererseits aber auch, sich angesichts des Raummangels auf möglichst knappe Stichproben zu beschränken) ist es dem Organisator der Ausstellung, K. Moll, auf bewundernswerte Weise gelungen, das goldene Zeitalter französischer Kunst zu verlebendigen.

Während es bei den Plastiken, offenbar der Transportschwierigkeiten halber, in der Hauptsache bei einer Auswahl aus dem spärlichen Wiener Museal- und Privatbesitz verblieb, dankt man fast zwei Drittel der Gemälde dem außerordentlichen Entgegenkommen von französischer Seite. So hat der Louvre in großzügiger Weise die Entwicklung der Malerei vom Klassizismus bis zu den Meistern von Barbizon kennzeichnende Bilder zur Verfügung gestellt; darunter den „Napoleon bei Arcole", die Harmonie von Ingres „Badender", die farbenglutende barocke „Tigerjagd" von Delacroix, Corots in ihrer zarten Tonigkeit so reizvolle „Mühle", die „Strickerin" Millets. Nicht minder weitherzig als der Louvre hat sich die Direktion des Luxembourg durch die Überlassung von Manets auch heute noch unerhört eindringlich wirkendem „Balkon" erwiesen.

Das Meiste zur Veranschaulichung der impressionistischen Epoche dankt man der Liberalität Durand-Ruels (von dem auch ein schöner Puvis de Chavannes, der „Jean Carlier", herrührt). Außer einem duftigen kleinen Tänzerinnenbild und dem „Start" Degas' hat er eine Reihe der schönsten Renoirs hergeliehen, unter anderem das Farbenwunder der „Loge" und die sommerschwüle Seinelandschaft bei Argenteuil.

Bernheim jeune, Barbazange-Hodebert, Vollard haben wechselseitig dazu beigetragen, das den Impressionismus ablösende Streben nach einer neuen Synthese der Formen wie es in der Kunst Cézannes, des wegen seiner Verbundenheit mit Frankreich gleichfalls gezeigten van Gogh, Gauguins auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommt, zu verdeutlichen. Die Schau dieser Meister, die Bilder wie Cézannes „Brücke" und sein Selbstbildnis aus der Sammlung König, van Goghs impressionistisches „Restaurante de la Siréne", das „Hospital in Arles", ein spätes Selbstbildnis, von Gauguin Tahitica enthält, gehört zu den nachhaltigsten Eindrücken dieser Ausstellung.

Von den österreichischen Sammlern ist einzig H. Eissler mit einer stattlicheren Anzahl von Bildern vertreten, worunter vor allem Gericaults farbenprächtige breit gemalte „Verrückte" und das oben erwähnte Selbstbildnis van Goghs genannt zu werden verdienen. Doch haben auch sonst noch österreichische Sammler einiges Bemerkenswerte ausgestellt. So Baronin A. Lanna Gerards majestätisch imposante „Karoline Murat", Reininghaus Renoirs „Paar im Grünen". Im allgemeinen aber stehen die von Nicht-Franzosen zur Verfügung gestellten Bilder nicht nur der Zahl nach, sondern größtenteils auch qualitativ hinter den Bildern zurück, die die Ausstellung Frankreichs (wohl von der Politik mitbeeinflußter) Bereitwilligkeit verdankt. —

Auch sonst hat uns dieses Frühjahr manche bemerkenswerte Ausstellung beschert. So hat der seit Jahren in der Abgeschiedenheit seiner tirolischen Heimat schaffende Egger-Lienz im Erdgeschoß des Wiener Künstlerhauses eine Kollektivschau seines Werkes veranstaltet. Sie gibt uns ein aufschlußreiches Bild der stetigen, durchaus logischen Entwicklung dieses von Anbeginn dem Monumentalbild zustrebenden Künstlers. Der Geschichte seiner Heimat, die für fast alle seine Bilder den Stoff geliefert hat, ist auch sein erstes größeres Werk, das „Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel" (1898) entnommen, das, noch an die alten Historienbilder anknüpfend, in seinem impressionistischen Realismus, der die gestellte Szene durch die Wiedergabe eines zufälligen Ausschnittes ersetzt, über jene hinausgeht. „Nach dem Friedensschlusse von 1809 in Tirol" (1902) steht an der Wende zur Schilderung typischen Geschehens, das für die Stoffwahl der Folgezeit, für die Tiroler Sittenbilder (die Eggers stärkste Seite aufzeigen) wie für die Bilder aus dem Weltkrieg bestimmend geworden ist und ihn zur symbolischen Darstellung geführt hat. Mit dem Überhandnehmen des Geistigen (Sinnbildhaften) ändert sich

die Auffassung der Form. Indem Egger-Lienz die (erst durchaus realistisch aufgefaßte) Gestalt möglichst vereinfacht in starkem Kontur gefangen ursprünglich als dekorative Silhouette vom Grund sich abheben läßt, nähert er sich eine Zeitlang ebenso wie in den Mitteln der Bildgestaltung (dem zentralsymmetrischen Aufbau der Szene, der seitlichen Reihung der Gestalten) Hodler, besonders auffällig in „Die Lebensalter" (1909 bis 1912) und „Erde" (1914). Während jedoch in der ausgesprochen flächig dekorativen Kunst des Schweizers der ausdrucksvoll herben Linienführung die Hauptrolle zufällt, geht Egger von einer mit malerischen Mitteln durchgeführten plastischen, dreidimensionalen Wiedergabe der Gestalt aus, einer Modellierung in breiten Licht- und Schattenflächen. Mit dieser durchaus andersartigen räumlich plastischen Gestaltungsweise hängt der Verzicht auf eine reichere Farbenskala zugunsten weniger immer wieder verwendeter Farben (eines Weiß, vielfach nuancierten Brauns und hellen Blaus) zusammen. An den verschiedenen Phasen, durch die die einzelnen Motive hindurchgegangen sind, bevor sie ihre Endgestalt erhalten haben, läßt sich Schritt für Schritt die mähliche Reduktion der Darstellung zu knappster und wuchtigster Form verfolgen, die, in Werken von der Art der „Familie" (1919), „Mütter" (1922), „Christi Auferstehung" (1924) zu prägnantestem Ausdruck gelangt, ihre erdhaft eindringliche Wirkung dem Zusammenhang mit dem Naturvorbild verdankt. So erscheint Egger-Lienz wie wenige für die monumentale Wandmalerei geschaffen, und es war somit, wie die im Künstlerhaus gezeigten, verschiedene Industrien symbolisierenden Entwürfe für den Tiroler Industriellen-Verband erweisen, ein glücklicher Gedanke, den Künstler mit der Ausschmückung des Innsbrucker Sitzungssaales zu betrauen. Freilich handelte es sich hier nur um eine kleinere Aufgabe (die Ausmalung der Segmente zwischen den Ansätzen der Wölbungsgurte), wie denn dem Meister durch eine widrige Verkettung der Umstände bisher noch kein Auftrag von dem Format, in dem sich seine monumentale Kunst voll und ganz hätte auswirken können, zu teil geworden ist.

Im oberen Geschoß des Künstlerhauses hat Eggers Landsmann und Mitarbeiter am Sitzungssaal des Industriellen-Verbandes, der erst vor kurzem an die Wiener Technik berufene noch junge Clemens Holzmeister Abbildungen nach seinen Bauten und Entwürfe ausgestellt, die ihn dort, wo sich die Bauwerke unter freier Abwandlung überkommener Formen der heimatlichen Landschaft einfügen, am stärksten und ursprünglichsten zeigen. Aus Bahnhofsentwürfen (für Linz und Innsbruck) und Kirchen (St. Anton am Arlberg, Batschuns, Bregenz, Lienz) wie auch den Wohnbauten spricht eine ungewöhnliche massen- und raumgestaltende Kraft, die auch dem in seiner mittelalterlich phantastischen Fassade an expressionistische Filmarchitekturen erinnernden Wiener Krematorium, Holzmeisters bekanntestem Bau, zu eigen ist.

Poglayen-Neuwall.

CHEMNITZ

Eine Gedächtnisausstellung für Hans Thoma haben die „Kunsthütte" und die „Kunsthandlung Gerstenberger" gemeinsam veranstaltet. 57 Gemälde aus allen Zeiträumen, die Jahre 1860 bis 1917 umfassend, und eine Menge graphischer Arbeiten geben eine Andeutung vom Wesentlichen in Thomas Malerei. Der Mangel, den auch seinerzeit Justis Ausstellung trotz der großen Zahl von mehr als 300 Gemälden fühlbar gemacht hat, wird hier noch deutlicher: die wenigen großen Werke Thomas fehlen. Sie sind rar, es überwiegt eine Menge belangloser Arbeit. Was Thoma an Genie gefehlt hat, konnte der Fleiß nicht ersetzen. Nach 1890, als Thoma sich endgültig der Wirkung Courbets entzogen hatte, ging es mit seiner Malerei unablässig abwärts. Die Leitungen der beiden hiesigen Ausstellungen haben anscheinend über dem Verlangen nach Quantität den Begriff der Qualität nachsichtig relativiert. Damit ist Thoma nicht gedient, weil denen, die Thomas Werke nicht übersehen und von den Höhepunkten nichts wissen, gefährliche Gelegenheit gegeben wird, deplazierte Kritik zu üben. Die ausgestellten Werke sind Leihgaben der Familie Thoma, des Dr. Beringer, Kommerzienrat Vogel und Bankier Heumann, sowie der Museen zu Bautzen, Berlin, Dresden, Frankfurt, Karlsruhe und Magdeburg. Für den Katalog wurde ein Aufsatz Karl Schefflers als Vorwort verwendet. Bei der Gedächtnisfeier hielt Dr. Storck-Karlsruhe einen Vortrag, der bei großer persönlicher Zurückhaltung eine maßvolle Würdigung Thomas enthielt.

M. R. M.

HANNOVER

Das Kestner-Museum brachte in den letzten Wochen eine beachtenswerte Ausstellung von Aquarellen und Graphik zweier Süddeutscher: K. Fr. Zähringer und E. Bizer. Beider Interesse konzentriert sich auf den Holzschnitt, dem sie monumental-dekorative Wirkungen abzugewinnen suchen. Der 1923 verstorbene K. Fr. Zähringer ist zweifellos

der, der den Absichten am nächsten kommt. Seine eckigen, oft harten Formen sind von einer erdgebundenen Eigenwilligkeit, die im Charakter des Alemannen begründet liegt, ihm aber weder den Blick nach außen hin trübt, noch das Sehen in großen geschlossenen Massen verhindert. Neben der naturnahen Art Zähringers wirkt Bizer kultivierter, feinnerviger, wenn auch nicht so kraftvoll. Sein Holzschnitt verliert sich manchmal im Reindekorativen, er ist angenehm zu betrachten, aber die erfüllte und erfüllende Kraft Zähringers wird gerade bei der Gegenüberstellung vermißt. Seine Aquarelle sind von großer Delikatesse; die „Staubige Landstraße" ist schon fast ein Kunststück. *Ferd. Stuttmann.*

MANNHEIM

Seit dem letzten Bericht über die Tätigkeit der städtischen Kunsthalle ist fast ein halbes Jahr vergangen, eine lange Zeit, in der viele Ausstellungen stattgefunden haben. Auf die große „Karl-Haider-Gedächtnis-Ausstellung" folgte zunächst „Die Form", jene Ausstellung des Deutschen Werkbundes, die im Sommer bereits in Stuttgart, dann in Frankfurt gezeigt war. Der Aufbau in Mannheim unterschied sich aber wesentlich von dem in Stuttgart. Der Grundgedanke der „Form" war präziser herausgearbeitet. Was man sich in Stuttgart aus dem allzu umfangreichen Material mühsam heraussuchen mußte, war hier straff gegliedert und streng gruppiert. Ein Katalog mit einem Vorwort von Dr. G. F. Hartlaub und Führern von Dr. Strübing und Frau Kronberger-Frentzen sorgte für die nötige Erklärung des Aufbaues. — Zu gleicher Zeit fand eine zweite Ausstellung statt, die unter dem Titel „Zwei Künstlerphantasten" Arbeiten von Alfred Kubin und Paul Klee nebeneinander zeigte. So verschieden beide Künstler sind, so treffen sie sich doch auf einer gemeinsamen Ebene, die der Titel der Ausstellung andeuten sollte. Die Ausstellung, die den größten Teil des unteren Stockwerks der Kunsthalle einnahm, ließ dieses Gemeinsame deutlich fühlbar werden. — Die dritte größere Veranstaltung war eine Schau „indonesischer Textilien". Die Kunsthandlung Komter, Amsterdam, hatte einen wundervollen Schatz von Ikattüchern und von Batiks zur Verfügung gestellt. Diese Sammlung wurde ergänzt durch besonders schöne Seidenikats aus einer Privatsammlung, die sich in Mannheim selbst befindet und die zu den bedeutendsten auf diesem Gebiet in Deutschland gehört. Um die Ausstellung abwechslungsreicher zu gestalten, war eine Reihe der prachtvollsten Wajang-Figuren aus dem Besitz der Kunsthandlung Komter und aus zwei Museen hinzugefügt. In Verbindung mit dieser Ausstellung führte der in Holland lebende Javane Raden S. Hardjodiringgo javanische Tempeltänze und das altheilige Wajangspiel vor. Erst durch diese Veranstaltung, bei der der Intendant des Wiesbadener Staatstheaters Dr. Hagemann einleitende Worte sprach, gewann das etwas spröde, in seiner beschränkten Farbenskala aber doch unendlich vornehm wirkende Ausstellungsmaterial Leben. Besonders die Ausdruckskraft der Schattenbilder der Wajang-Figuren, deren filigranartig feines Spitzenwerk in der Ausstellung selbst bewunderndes Staunen erregt hatte, war so überraschend stark, daß diese Vorführung zu einem der künstlerisch reinsten Eindrücke des Winters wurde. — In der vierten Winterausstellung wurden Bilder und Aquarelle von Karl Schmidt-Rottluff gezeigt, die erste große Schmidt-Rottluff-Ausstellung in Mannheim. Es war vielleicht gut, daß erst jetzt dieser problematischste aller ehemaligen Angehörigen der „Brücke" hier zu Wort kam: die Öffentlichkeit hat sich nicht mehr, wie noch vor wenigen Jahren bei Bildern von Karl Hofer in wütenden Angriffen gegen den Künstler und die Ausstellungsleitung gewandt. Wo die große Menge still, aber achselzuckend vorüberging, fand sich doch ein Kreis von Freunden des Künstlers zusammen, der die starke, unmittelbare Wirkung der Bilder zu genießen bereit war. In vier Bildern war nur kurz der Entwicklungsgang des Künstlers angedeutet: zwei ganz frühe Arbeiten in der fleckig impressionistischen Art, ein Werk, das unter dem unmittelbaren Einfluß von Nolde entstanden sein muß, und ein weiteres Bild aus der Brückezeit. Die übrigen Arbeiten stammten alle aus den letzten Jahren. Mir will scheinen, als ob Schmidt-Rottluff auf dem Wege sei, den inneren Ausgleich zwischen seinem ungeheuer angespannten Willen zu gesteigertem Ausdruck und dem ruhigen Sein der Natur zu finden. Noch fühlt man in den meisten Bildern die Spannung, den Willen mehr zu geben, als die Natur ohne Gewalt geben kann. Aber in einigen wenigen Bildern und vor allem in den Aquarellen läßt dieser Krampf nach. Wenn auch mit grandioser Kraft gebändigt und architektonisch streng zusammengebaut, spricht doch jetzt deutlicher das Motiv, das bisher bestenfalls nur Mittel zum Zweck gewesen war. — Die Meisterschaft Schmidt-Rottluffs wurde erst in

ihrem ganzen Umfang klar, wenn man aus dieser Ausstellung in die Räume kam, in denen die fünfte Winterausstellung zu sehen war. Die „Mannheimer Künstlergruppe 1925“ hatte sich hier zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgestellt. Künstler zum Teil, die in Mannheim und in Baden einen gewissen Namen haben, haben sich zusammengeschlossen, um Front zu machen gegen das Dilettantenunwesen, das sich in diesem Winter besonders in den Ausstellungen des Mannheimer Kunstvereins breit gemacht hatte. Peter Breithut zeigte liebenswürdige Landschaften von heller Farbigkeit, einen späten Impressionismus, der durch die Schule eines gemäßigten Expressionismus gegangen ist, von Dillinger fiel besonders ein sehr schönes Winterbild auf; Xaver Fuhr, Helene von Heyden, A. Henselmann, W. Oertel, Wilfried Otto, Theodor Schindler, Karl und Lu Stohner und die Bildhauer Gelb, Lauber und Schließler, das ist die Reihe der Beteiligten, deren Arbeiten sich alle auf einem gewissen Niveau hielten. Selten ragte ein Bild über die Linie des anständigen Durchschnitts hinaus; keines aber, und das ist das Wichtigere, blieb unter dieser Linie: für eine kleine lokale Künstlergruppe immerhin ein recht guter Anfangserfolg. *E. Str.*

STUTTGART

Württembergischer Kunstverein. Im Mittelpunkt der neuen Ausstellung steht Altmeister Hans Thoma mit einer Sammlung von Gemälden, Originalzeichnungen, Radierungen und Lithographien. Die Zusammenstellung dieser umfassenden Schau verdankt der Kunstverein der Güte des bekannten Sammlers und langjährigen Freundes des Hauses Thoma, Herrn Dr. Beringer in Mannheim. — Dem Andenken des vor kurzem dahingegangenen Prof. W. Plappert ist ein Saal gewidmet. Des weiteren sind noch zu nennen Gemälde von Luise Deicher, O. Hagemann-Karlsruhe, B. Klinkerfuß-Prien, P. Segisser-Hopferau und K. Unkauf †, Plastik von W. Brellochs, Vitrinenpuppen von Anna Fehrle-Gmünd und Radierungen des bekannten Graphikers Otto Quante-München. — *r.*

Von Künstlern und Gelehrten

Lord Curzon. Die Befolgung des lateinischen Sprichwortes „De mortuis nihil nisi bene“ mag schwer fallen, wenn man über den Diplomaten Curzon, nicht aber, wenn man über Curzon als Kunstfreund zu schreiben hat. Der Marquis Curzon war eine Persönlichkeit, der es mit seiner Kunstverehrung ernst nahm. Sein Urteil war sicher und der Eifer, mit dem er sich für die Wahrung und Mehrung des nationalen Kunstbesitzes einsetzte, vorbildlich. 1911 war er zum Kurator der National Gallery, 1920 zum Kurator des Britischen Museums und letztes Jahr zum Präsidenten der neugegründeten Royal Art Commission ernannt worden. Auch als Sammler hat sich der Verstorbene einen Namen gemacht. Die ausgedehnten Reisen, die ihn nach der Beendigung seiner Oxforder Studienjahre über den ganzen Osten führten, vor allem aber die sieben Jahre (1898—1905), als er als Vizekönig und Oberkommissär über Indien regierte, gaben ihm Gelegenheiten, um die ihn jeder Kunstliebhaber beneiden muß. Daß er sie wirklich auch auszunützen verstand, beweist seine Privatsammlung, in der neben Indien, Burma, Nepal und Tibet auch Persien, China und Siam zu Worte kommen. *Bo.*

Prof. Lovis Corinth, der Präsident der Berliner Sezession, ist von der Bayerischen Akademie der Bildenden Künste einstimmig zum Ehrenmitglied gewählt worden. — Der Maler Alexander Kanoldt aus München ist vom 1. April als Verwalter einer ordentlichen Professorenstelle an die Akademie für Kunst und Gewerbe in Breslau berufen worden. Kanoldt wurde 1881 in Karlsruhe in Baden geboren, studierte an der Kunstgewerbeschule und der Akademie in Karlsruhe, lebte 16 Jahre in München, war Mitbegründer der „Neuen Künstlervereinigung München“ und „Neuen Münchner Sezession“. Einen reich illustrierten Aufsatz über K. aus der Feder von Franz Roh veröffentlicht demnächst der Cicerone. — Vor kurzem starb in New York einer der bekanntesten Großsammler, der ehemalige Senator William A. Clark, dessen besondere Vorliebe Corot galt.

DER KUNSTMARKT

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

In dem in Heft 3 dieser Zeitschrift abgedruckten Bericht über die erstaunliche Paolini-Versteigerung durch die American Art Association hat sich ein humoristischer Druckfehler eingeschlichen. Das sogenannte „Selbstbildnis Tizians“ ist dort nämlich mit $ 92000 als an den Mann gebracht aufgeführt, gerade nur um die Kleinigkeit einer Null zu viel. Was will das aber besagen gegenüber den zwei Nullen, die der unglückselige Käufer in harter Münze zu viel für das Machwerk gezahlt hat?!

Seitdem sind Wochen ins Land gegangen, die Leiter der Association aber haben offenbar nichts hinzugelernt. Denn eine neuerliche Versteigerung von Gemälden „alter Meister“ aus der Joseph Cristadoro-Sammlung, die „repräsentative Gemälde der niederländischen, italienischen und spanischen Schulen des 15. bis 18. Jahrhunderts“ enthielt, wies ganz dieselben Merkmale auf, denn für diese „Meister“ wurde ein Durchschnittspreis von noch nicht ganz $ 80 erreicht!

Die „Art News“ schreiben in ihrem Leitartikel über diese Angelegenheit unter anderem: „Die Kunstwelt wurde vergangene Woche durch ein Schauspiel in wahre Trauer versetzt, das aus dem Verkauf von 69 ‚alten Meistern‘ in den American Art Galleries bestand, die im Durchschnitt nur $ 19.64 eintrugen, während 22 andere ‚repräsentative Gemälde‘... vom Auktionator gar völlig übergangen werden mußten, weil überhaupt niemand für sie ein Angebot machen wollte...

Wie gewöhnlich, war auch diese Sammlung von einem Europäer nach Amerika gebracht worden...

Die Auktionshäuser in New York sind es der Kunstwelt schuldig, die Nation vor schlechten Sammlungen von auswärts zu bewahren, die nur dazu geeignet sind, das Publikum zu verwirren und abzuschrecken.“

Die „Art News“ haben vollkommen recht, und das Interesse der europäischen Kunstwelt ist genau das gleiche, denn durch das Aufdenmarktwerfen von elender Ausschußware seitens skrupelloser europäischer Händler wird der hiesige schon so überfüllte und schwer ringende Markt nur noch mehr herabgedrückt und neue Käufer werden abgeschreckt.

Obwohl es mit dem Verkauf bedeutender Gemälde noch immer recht langsam geht, sind doch einige größere Verkäufe bekannt geworden, die darauf schließen lassen, daß die fast völlige Stagnation zu Ende ist. So wurde gemeldet, daß Mr. C. B. Lihme in New York von Messrs. Knoedler die „Lomellini Familie“ von van Dyck um, wie es heißt, $ 200000 erworben habe. Es war das letzte „Cattaneo-Bildnis“ des Meisters, das die Firma noch von ihrem vorkrieglichen sensationellen Ankauf dieser Gruppe aus der Genueser Zeit van Dycks übrig hatte. Ein anderer Sammler, ein reicher Seidenfabrikant, hatte das Glück, einen durch die Hände der Firma Bottenwieser gegangenen van Dyck aus der Genueser Zeit von außerordentlicher Schönheit um noch nicht einmal das Viertel dieser Summe zu erstehen. Überhaupt war die Firma Bottenwieser imstande, während dieser Saison, dank ihrer sehr entgegenkommenden Preise, bedeutende Werke, ja sogar einen Vermeer van Delft — das neuentdeckte Frauenbildnis — dann einen Hobbema und anderes hier abzusetzen.

* * *

Duveens haben wieder einmal einen Riesenankauf gemacht und aus dem Besitz des Earl Spencer sechs seiner Hauptgemälde um den fabelhaften Preis von ein und einer halben Million Dollars entführt. Die Summe wird ja wohl wie die meisten, die man hier zu lesen bekommt, etwas zu dividieren sein, ist aber sicher eine sehr hohe gewesen. Es handelt sich um einen Frans Hals, das Porträt eines sitzenden Mannes aus dem Jahre 1626, einen van Dyck, „Dädalus und Icarus“, noch unter dem Einfluß von Rubens stehend; drei Reynolds, die Herzogin von Devonshire, die Gräfin Spencer und die Lady Camden darstellend, und Gainsboroughs „Georgiana, Herzogin von Devonshire“.

* * *

Die Firma Reinhardt, der sich schon Böhler und Cassirer angeschlossen hatten, scheint eine große Anziehungskraft auf deutsche Kunsthändler auszuüben, denn nun hat sich auch das bekannte Frankfurter Haus Goldschmidt, das bisher seine eigene New Yorker Filiale unterhielt, ihr assoziiert. Wohl auf den Einfluß Cassirers vor allem ist es zurückzuführen, daß man eine eigene Abteilung für die Moderne eingerichtet hat, in der u. a. auch Kokoschka zu Worte kommen soll. Zur Leitung dieses Zweiges hat man Mrs. Adeline L. Atwater berufen, die bisher für die New Galleries tätig gewesen war. *F.*

Bevorstehende Versteigerungen

BERLIN

Am 5. und 6. Mai findet bei Rudolph Lepke eine Versteigerung von Gemälden alter Meister statt. Es gelangen etwa 300 alte Gemälde, deutsche, holländische, flämische und einige italienische, französische und englische zum Ausgebot. Unter den wichtigsten Werken seien hervorgehoben eine Herodias von Lucas Cranach, ausgezeichnete Bilder von Terborch, Lombard, Cocques, Jordaens, Schotanus, Hannemann, de Poorter, Pieter van der Werff, Steen, Denner, Nattier, Tischbein, Luca Giordano u.a. Einige ungewöhnlich gute Bilder aus der Umgebung Rembrandts werden ebenfalls nicht unbeachtet bleiben. Als Seltenheit ersten Ranges erscheint ein Bild der Gezina Terborch, die bisher nur als Zeichnerin bekannt war. — Besonderes Interesse dürften auch viele Bilder der bisher wenig beachteten Italiener der Barockzeit finden, darunter einige Arbeiten von Pittoni, Giaquinto u. a. Ebenso sind die Deutschen des 18. Jahrhunderts gut vertreten, z. B. Caspar Schneider, Kaatz, der Schwiegersohn des Anton Graff und mit einem besonders repräsentativen Fürstenporträt aus dem Jahre 1712 J. P. Feurlein, das zu den schönsten deutschen Bildern der Zeit gehört.

* * *

Die Versteigerung bei Jac. Hecht, Tauentzienstraße 18, vom 28. und 29. April 1925 (Illustrierter Katalog VII mit 10 Tafeln Abbildungen) enthält neben einer gewählten, kleinen Sammlung von zwölf Goldemaildosen interessante figürliche Bronzen des 16. Jahrhunderts. Hingewiesen sei auf den prachtvollen Türklopfer. Ein ähnliches Stück befindet sich in der Sammlung Morgan. — Unter den eingelieferten Silbergeräten fallen einzelne Renaissancebecher und -pokale neben schönen Girandolen und Leuchtern verschiedener Epochen auf. — Meißener, Thüringer und Sèvres-Porzellane sind auf dieser Auktion in schönen Stücken vertreten. — Genannt seien die Potsdamer Fayence-Vasen, die Sèvres-Services, die Herold-Tassen, die Saxe-Kummen und Figuren, die Kloster Veilsdorfer Figuren, Palissy- und Urbinostücke u. a. m. — Praktische Gebrauchsmöbel und Zierstücke antiken Mobiliars sind ebenfalls in reicher Auswahl vorhanden. — Die Möbel entstammen zum größten Teile einem mecklenburgischen Besitztum. — Unter den Gemälden alter und neuerer Meister seien ein prachtvolles Porträt von Thomas de Keyser und Werke von Ostade, Dirk van Deelen, Molenaer, Francken, Ryckaert, de Heem u. a. hervorgehoben. — Die neueren Meister sind durch Ed. Hildebrandt, Hosemann, Brendel, Seitz, Gude, G. Max, Liebermann, Lesser Ury, W. Busch, L. Douzette usw. vertreten. *r.*

HANNOVER

Die am 11. bis 15. Mai bei Hans von der Porten & Sohn stattfindende Kunstversteigerung wird wieder eine stattliche Anzahl Gemälde guter älterer und neuerer Meister dem Kunstmarkte zuführen. Unter den Holländern befinden sich eine prächtige Mondlandschaft von v. d. Neer, ein ausgezeichnetes Genrebild von Brekelenkam, ein Kircheninterieur von Nikkelen, ferner gute Landschaften von Salomon Ruysdael, J. Both usw. — Unter den neueren Künstlern dürfte besonders der große Sonnenuntergang auf der Themse von Sisley interessieren, ein sehr effektvolles Werk im Stile Turners, das den Künstler von einer ganz neuen Seite zeigt. Ferner weist das Verzeichnis gute Namen auf wie: Thaulow, Israels, v. Uhde, Decamps, Hodler, Schramm-Zittau, Repin usw. Einen besonderen Anreiz dürften die Bilder des 1912 in Weimar verstorbenen C. Arp ausüben, vielleicht des bedeutendsten Schülers von Theodor Hagen; in Arps Landschaften verbindet sich ein feiner Sinn für die Werte der Farbe mit einer großzügigen, fast ins Monumentale gehende Auffassung der Natur. Aus diesem Weimarer Künstlerkreis ist auch Christian Rohlfs hervorgegangen, von dem einige seiner eindrucksvollen, dekorativen Landschaften zur Versteigerung kommen. Es wird den Auktionen vielfach vorgeworfen, daß hier nur die Kunst anerkannter, verstorbener Meister zum Verkaufe kommen; um so mehr ist es zu begrüßen, daß jetzt bei H. v. d. Porten & Sohn Werke von solchen Künstlern wie Arp und Rohlfs dem hannoverschen Publikum gezeigt werden, die bislang hier nur wenig, höchstens in der Ausstellung der Kestner-Gesellschaft zu Worte gekommen sind. *r.*

WIEN / Frühjahrs-Versteigerungen des Auktionshauses Glückselig

Nach ziemlich ereignislosem Verlauf des Kunstmarkt-Winters plant das Auktionshaus Glückselig für das Frühjahr die Versteigerung zweier bekannter Privatsammlungen: der Porzellan- und Miniaturensammlung J. Mühsam-Berlin und der Wiener Sammlung Gottfried Eissler.

Bei der für die letzte Aprilwoche vorgesehenen Versteigerung der Mühsamschen Sammlung soll die Porzellansammlung, deren Bestand die Zahl von 500 Nummern übersteigt, den Anfang machen. Wie es sich bei einem deutschen Sammler fast von selbst versteht, überwiegen weitaus die deutschen Marken. Von der mehr als die Hälfte des Bestandes ausmachenden Meißner Manufaktur werden alle Perioden, angefangen vom braunen Böttger-Steinzeug (worunter sich auch eine kleine Vitelliusbüste befindet), veranschaulicht. Aus Kändlers Gruppe der „Handwerker" sind 12 Figuren vorhanden. Nicht zu vergessen der Bildnisstatuette des jungen August des Starken und des Hofnarren Kyaw. Auffallend groß ist die Zahl der Tierfiguren (hauptsächlich aus der Zeit von 1735 bis 1775). Sehr repräsentativ, ausschließlich figural (mit Gruppen, großen und kleinen Einzelfiguren) sind Frankenthal und Ludwigsburg vertreten; ebenso Nymphenburg, Fürstenberg, Berlin, Höchst mit einer stattlichen Anzahl von Qualitätsstücken. Aber auch von den kleineren Unternehmungen, wie den thüringischen (Gotha, Gera, Limbach, Volkstedt usw.) werden charakteristische Proben geboten. Von den auswärtigen Manufakturen schneidet Wien noch verhältnismäßig am besten ab.

In der Miniaturensammlung fällt die große Zahl von Miniaturen des 17. Jahrhunderts — etwa zwei Dutzend — auf. Unter den englischen Miniaturbildnissen finden sich solche von Cosway, G. Englehardt, den beiden Plimer. Besondere Beachtung verdient J. Scoulers originelles, auch menschlich fesselndes Doppelbildnis des Schauspielers Garrick und seiner Frau. Unter den wenigen Franzosen muß vor allem das farbenschöne, sehr charakteristische Bildnis Napoleons im Krönungsornat von der Hand Isabeys und des gleichen Meisters Bildnis des Marschalls Ney vermerkt werden. Ungewöhnlich gut ist die Wiener Schule, zumal der Biedermeierzeit, repräsentiert. Zu ihren Hauptstücken gehören Fügers Skizze zu dem bekannten Bild der drei Gräfinnen Thun und sein Bildnis des Raphael Mengs. Von jüngeren Meistern sind der mit E. Peter oft verwechselte Daffinger und Kriehuber auffallend gut vertreten.

Die Sammlung G. Eissler, deren für Anfang Mai angesetzte Versteigerung von Glückselig gemeinsam mit dem Auktionshaus Wawra durchgeführt wird, umfaßt die verschiedensten Kunstgebiete: antike Terrakotten, Kleinbronzen, Renaissance- und Barockplaketten, unter anderem auch eine ungewöhnlich interessante Sammlung künstlerisch hochwertiger, streng realistisch aufgefaßter Wachsbossierungen von der Wende des 16. bis Ende des 18. Jahrh. Unter den Handzeichnungen alter Meister findet sich ein Dürer („der rechte Schächer"), Blätter von C. Dusaert, A. van Ostade, A. Cuyp. Von Ingres eine Bildniszeichnung Paganinis. Silhouettenbilder zeigen den jungen und älteren Goethe, Klopstock, Ulrike von Lewetzow, Lotte Kestner. Es versteht sich, daß auch die Miniaturmalerei des alten Wien durch ihre besten Meister vertreten ist. Füger gibt es vier, zahlreiche Bilder auch von Daffinger und seinem Kreis: den Theer, Saar, Peter; von Lieder und Kriehuber. Von R. Alt sei das bekannte Bild des Stephansplatzes (von 1834) erwähnt. Unter den spärlichen Ölgemälden gebührt die Palme Romakos wundervollem impressionistischen Familienbild, Frau und Kinder am Frühstückstisch darstellend. Weiters gelangt noch einiges Alt-Wiener Silber und Alt-Wiener Porzellan unter den Hammer (darunter eine weiß glasierte Statuette des Petrus [um 1740], das Gegenstück des Paulus im Wiener Kunstgewerbemuseum), ferner deutsche Keramik vom 16. bis 18. Jahrhundert.

Daran anschließend ist, vermutlich als letzte Auktion vor dem Herbst, eine Versteigerung von wertvollem alten Porzellan aus Wiener Privatbesitz, hauptsächlich figuralen Arbeiten der Wiener Manufaktur, in Aussicht genommen.

Die Versteigerungen wurden wie folgt festgesetzt: Sammlung **Mühsam** vom 27. bis 30. April; Nachlaß **Gottfried Eissler** und eine Sammlung von **Wiener Porzellan-Figuren** usw. vom 6. bis 8. Mai. *P.-N.*

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

BERLIN

Die Firma **A. Blumenreich** hat soeben in der Nähe der Potsdamerbrücke, am Schönebergerufer 27 neue Räume bezogen, die eine intime künstlerische Ausstattung erfahren haben und bezüglich der Lichtverhältnisse besonders glücklich sind. In diesem ansprechenden Rahmen zeigt die Firma eine Reihe von Gemälden älterer und neuerer Kunst, darunter Bilder von Teniers, Wouwermann, Liebermann, Menzel, Corinth, dem Wiener Maler E. I. Schindler u. a. mehr, was den Charakter einer intimen Sammlerwohnung unterstreicht.

Die Wandteppichmanufaktur von Aubusson

Von HEINRICH GÖBEL / Mit 15 Abbildungen auf 14 Tafeln

Fortsetzung aus Heft 8

IM Gegensatz zu den niederländischen Manufakturen verwerten die Ateliers der Marche zeitgenössische Stoffe nach Erscheinen der betreffenden Dichtung in verhältnismäßig kurzer Zeit. Besonders beliebt ist die Folge der Astrée nach dem Romane von Honoré d'Urfé, die unzähligemal in Aubusson auf die Gezeuge gelegt wird. Eine grobe Serie „à fil simple" mit insgesamt zehn Behängen nimmt Pierre Danty 1643 in Auftrag. François Jallasson wirkt als Spezialität die Geschichte Armidens (Abb. 2) — allein im Jahre 1654 gelangen sechs vollständige Serien zur Ablieferung. Schon etwas ausgefallener ist die „Histoire d'Ariane" nach den Entwürfen von Vignon, gleichfalls aus der Jallassonschen Werkstatt. Daß die Interpretation des „Grand Cyrus" nach dem Romane der Mlle. de Scudéry nicht fehlt, versteht sich von selbst. Jean Boffinet verpflichtet sich 1661 gegenüber Antoine de La Rocheaymon, Grafen von Mainsat, zur Anlieferung einer technisch nicht uninteressanten Folge. Entsprechend dem hohen Einheitspreis (34 livr. 10 sous) erfolgt die Durchführung unter Verwendung des besten Materials „avec des bordures à fleurs en confusion; la fond de ladite bordure sera de soye du costé clair (in den Lichtern) et le surplus reaussée de soye et layne de Paris, hors les bruns qui seront doublés, de bonne layne de pays (Auvergner Wolle) à fil double; les visages et les charneures (das Inkarnat) seront tout de layne de Paris; les draperies et paisages réaussés de soye et de layne de Paris etc."[1]. Verhältnismäßig selten finden wir die Interpretation der Geschichte der Marianne an Hand der Schilderungen des heimischen Poeten J.-B. Lhermite de Soliers, dit Tristan.

Das „befreite Jerusalem", zumeist in Verbindung mit der Rinaldo- und Armida-Legende, erfährt in Aubusson häufige Übertragung. Eine fast vollständige Serie, ehedem im Besitze der Familie Balague de Montréal, hängt in der Bürgermeisterei von Vallon (Ardèche). Sechs Behänge führen die Signatur des Michel Dorliac, der in den fünfziger Jahren des 17. Säkulums in Aubusson eine umfangreiche Manufaktur betrieb, der siebente Teppich nennt Jacques Reynaud als Erzeuger. Guarinis „Pastor Fido" ist noch mehrfach in uns überkommenen Teppichreihen vertreten (Sammlung Geoffroy in Saint-Maixent). Eine der eigenartigsten Folgen stellt die Geschichte der Jungfrau von Orléans dar, im Besitze des Grafen de La Baume auf Schloß Comblat (Cantal)[2]. Die Darstellungen sind bis auf verschiedene Vereinfachungen und Zusammenziehungen wörtlich den Titelstichen der „Pucelle"[3] von Chapelain entnommen, die auf Claude Vignon als Entwerfer und auf Abraham Bosse als Stecher zurückgehen. Die Serie von Comblat umfaßt sechs Behänge — die Vision der Schäferin von Domremy; Johanna vor dem Sire de Baudricourt, die Jungfrau vor dem König in Chinon, Angriff auf Orléans, Krönung in Reims, Johanna wird vor Paris verwundet — mit der Signatur des Aubussoner Wirkers Jacques Corneille. Die Wiederholung der Sammlung Forestié —

---

[1] Archives de la Haute Vienne, fonds Bosvieux.

[2] Edouard Forestié, Les Tapisseries de Jeanne d'Arc et la Pucelle de Chapelain, Montauban 1878.

Archives de l'Art français, nouvelle période, t. VIII, S. 138—145.

Louis Lacroq, Chronique des tapisseries anciennes d'Aubusson et de Felletin in: Bulletin de la société archéologique et historique du Limousin, t. LXVIII (1920). S. 137 ff.

[3] „La Pucelle" erschien 1656 in Paris im Druck.

ehedem auf Schloß Espanel — setzt sich aus sieben Behängen zusammen; als neue Motive erscheinen: Roger und Agnes Sorel, Agnes wird dem König zugeführt. Über den Verbleib der fünf Teppiche der ehemaligen Sammlung Panel ist mir nichts näheres bekannt. Die handelnden Personen erscheinen in antikisierenden (römischen) Trachten; die Durchbildung der Gesichtszüge ist weich, die Szenerie zeigt die für Aubusson typische Vorliebe für große und oberflächlich modellierte Flächen, die Bordüre verbrämt Blumengewinde mit kriegerischen Trophäen (Rüstungen, Trommeln, Fahnen u. dgl.).

Den Hauptgrundstock der uns überkommenen Barock-Behänge der Manufaktur Aubusson bilden naturgemäß die nach allgemein bekannten Historien komponierten Serien; neben der Alexanderfolge nach Le Brun finden wir in erster Linie Episoden aus dem Trojanischen Krieg, der Äneide, der griechischen und römischen Sage und Geschichte (Abb. 3). Einzelheiten führen zu weit. Daß die Jagdteppiche in den verschiedenen Auffassungen und die reinen Wald- und Gartenteppiche nicht fehlen, versteht sich von selbst. Abgesehen von der Alexandergeschichte trauen sich die Werkstätten von Aubusson nur in seltenen Fällen an die Wiedergabe der großen Folgen der Gobelins heran, die Wiederholungen des „maisons royals" gehören zu den Ausnahmen. Die Pastorale wird erst im 18. Säkulum „grande mode". Eine Sonderstellung nimmt die Geschichte des Schäferpaares „Gombaud und Macée" ein. Meine Darlegungen in dem ersten Teile meiner „Wandteppiche" ersparen weitere Ausführungen. Jules Guiffrey widmete der Gombaudfolge im Museum zu Sant-Lô in seiner Abhandlung „Les Amours de Gombaut et de Macée, étude sur une tapisserie française du Musée de Saint-Lô" eine eingehendere Besprechung. Die Reihe zählt acht Behänge, sie mißt bei einer Höhe von 3,36 m 32 m in der Gesamtlänge. Eine Signierung, die die Folge mit Sicherheit einem Atelier der Marche zuteilt, ist nicht vorhanden. Immerhin spricht die grobe Textur, die mangelhafte Zeichnung und noch mehr die Farbengebung mit starker Wahrscheinlichkeit für eines der zahlreichen Ateliers von Aubusson oder Felletin zu Beginn des 17. Säkulums.

Wandteppichfolgen religiösen Inhaltes sind mir zu Hunderten bekannt. Die Themen decken sich in der Regel mit den in den Niederlanden beliebten biblischen Geschichten. Mit Vorliebe wird die Geschichte der Erzväter, Davids, Salomos (Abb. 4), der klugen Königin Esther[1], der heldenhaften Judith und des keuschen Joseph interpretiert. Die mythologischen Serien schildern gern das Leben des Bacchos, häufig finden sich die Ovidschen Metamorphosen, mit Vorliebe werden die Jahreszeitenserien durch allegorische Gestalten versinnbildlicht. Von außerordentlicher Bedeutung für den Aufschwung der Manufakturen von Aubusson wird die Protektion, die Evrard Jabach, der bekannte Finanzmann und Kunstliebhaber, den Ateliers der Marche zuteil werden läßt. Er führt 1670 den Titel eines „directeur de la manufacture royale de tapisserie d'Aubusson". Das freundliche Entgegenkommen Colberts dürfte zum guten Teil auf den Einfluß Jabachs zurückzuführen sein, der im übrigen auch zu Le Brun die engsten Beziehungen unterhielt. Weitergehende Einzelheiten über das Wirken Jabachs in seiner Eigenschaft als „directeur" fehlen; wahrscheinlich beschränkte sich der Finanzmann auf die Erteilung von Aufträgen und den Teppichhandel. Als seine Agenten fungieren Philibert de La Grange und der Aubussoner Wirker Étienne Nadot. Die Errichtung einer Seidenspinnerei in Aubusson steht nur in mittelbarem Zusammenhang mit der Wandteppicherzeugung. Im übrigen ist der Eifer Jabachs, mit dem er die für

[1] Unter anderem verzeichnet das Rathaus von Luzy (Nièvre) eine Esther- und Ahasverfolge von drei großen Behängen und fünf Zwischenfensterstücken (Ende des 17. Jahrhunderts). Weitere Estherserien erwähnen Guiffrey, Bosseboeuf und Pérathon.

Abb. 7. Chinesenfolge. Der Tee. Aubusson. Manufaktur des Fr. Picon. Um 1745 — Pariser Kunsthandel

Abb. 8. Ländliche Freuden. Blindekuh. Um 1750 — Münchner Kunsthandel (Bachstitz-Galerie)

ihn tätigen Meister mit geeigneten Kartons und guten Rohmaterialien versorgte, in hohem Maße anerkennenswert. Die ständigen Geldschwierigkeiten, mit denen der Finanzier in dem letzten Jahrzehnt vor seinem Tode († 6. März 1675) zu kämpfen hatte, machten jedoch eine durchgreifende Hilfe unmöglich.

Um die Mitte der achtziger Jahre unternimmt der Marschall François d'Aubusson, duc de La Feuillade, einen neuen Versuch; er bemüht sich durch Errichtung eines vorbildlichen Wirkereibetriebes eine Gesundung der heimatlichen Manufakturen zu erreichen. Der Pariser Maler Pierre du Mesle wird als Leiter des herzoglichen Ateliers berufen, er führt den Titel eines „directeur de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson". Lobend erwähnt der Intendant von Moulins (1686) den heilsamen Einfluß des neuen Betriebes: „par la précaution qu'a eue M. de la Feuillade de donner des dessins et de fournir des laines." Ob das Unternehmen tatsächlich einschlug, steht dahin; jedenfalls gehören Erzeugnisse aus der herzoglichen Werkstatt, die nach dem Ableben des Gründers einging, zu den größten Seltenheiten [1].

Das 18. Jahrhundert bringt den Manufakturen von Aubusson einen gewaltigen Aufschwung, eine Blüte, die zum größten Teile der eifrigen Fürsorge der Zentralbehörden zu danken ist, die sich mit liebevoller Sorgfalt der Beschaffung geeigneter Kartons und einwandfreier Rohmaterialien widmen. Die Geschichte der Ateliers von Aubusson ist auf das engste mit der Tätigkeit der staatlichen Patronenmaler verknüpft. Ähnlich wie in den Gobelins gibt die 1730 gegründete Zeichenschule den jungen Wirkern die erste, grundlegende Ausbildung. Herr de la Porte übernimmt die Leitung; 1743/1744 gibt der „Inspecteur ambulant des manufactures" de Bonneval einen Überblick über die Ziele der Anstalt „qui a pour but de procurer des sujets capables, de donner le goût et les nuances des laines et soies si nécessaire à la perfection des tapisseries, à avoir l'oeil juste, tant pour l'exactitude du trait que pour poser les clairs, les bruns et demi-teintes" [2]. Die Schule beschränkte sich hiernach nicht auf die Erteilung von Zeichenunterricht, sie unterwies die angehenden Wirker auch in der Anwendung des Farbenzirkels, wohlverstanden nicht im Sinne der guten, alten Tradition sondern nach der Auffassung des Malers, der in erster Linie die getreue Wiedergabe des Vorbildes mit allen Zwischentönen anstrebte, ein Verfahren, das sich unter Oudry noch weiter verdichtete und zu den heftigsten Kämpfen zwischen Maler und Wirker führte. Daß im übrigen der Wunsch des Malers, den Tapissier zu seinem willigen Kopisten zu erniedrigen, in Aubusson keine allzu unheilvolle Wirkung ausübte, mag seinen Grund darin haben, daß der „Inspecteur ambulant" nur alle zwei Jahre den Manufakturen der Marche seinen dreimonatlichen Besuch abstattete. Zum Verständnis der von den Malern der „Manufacture royale" geübten Methoden dürfte eine kurze Besprechung der Tätigkeit der wesentlichsten Patronenzeichner zweckmäßig erscheinen. In erster Linie sind die Finet, die du Mons, Julliard und Oudry zu nennen. François Finet entstammt einer alteingesessenen Aubussoner Wirkerfamilie — Michel und Antoine Finet (Vater und Sohn) aus dem Dorfe Monteix, sowie Michel Finet, Tapissier in Aubusson, erscheinen in einem urkundlichen Belege vom 1. Oktober 1642 [3] —, er war ein Schüler des Jean Jouvenet und stand in engster

[1] François d'Aubusson, duc de la Feuillade, Pair und Marschall von Frankreich, Gouverneur der Dauphiné stirbt am 18. September 1691. Er wird in der Saint-Eustache-Kirche in Paris beigesetzt. Germain Brice beschreibt in seiner Description de la ville de Paris 1752, Bd. I, S. 497, das Grabdenkmal des kunstsinnigen Adligen.

[2] Léopold Gravier, La Tapisserie d'Aubusson, Paris 1886.

[3] Cyprien Pérathon, Les Finet, peintres de la manufacture de tapisserie d'Aubusson in: Soc. des Beaux-Arts des départements, 1888, Bd. XII, S. 151—165.

U. Thieme, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, Band II, S. 582, 583.

Fühlung mit den Patronenzeichnern der Gobelins. Die Belege hinsichtlich seiner Tätigkeit als Kartonier sind äußerst lückenhaft. Der einzige Bildteppich (datiert 1678, Höhe 2,55 m, Länge 4,70 m), der seine Malersignatur trägt, ist das „Martyrium der Sankta Barbara" im Museum zu Guéret, ursprünglich eine Weihgabe der Aubussoner Wirker für die Kapelle ihrer Schutzheiligen in der städtischen Pfarrkirche. Die Darstellung mutet etwas altertümlich an, vorzüglich ist die Bordüre — Blumen und Delphine — durchgeführt. François Finet segnet am 17. August 1690 das Zeitliche, mit erfreulicher Ausführlichkeit verbreiten sich die Testamentsbestimmungen über das von ihm hinterlassene Lebenswerk.

Abgesehen von älteren Entwürfen — Geschichte der keuschen Susanna, die Liebschaft der Diana und des Hippolyt, Paris und Helena, die Legende der Psyche, Verdüren — finden wir eine Anzahl Kartons vollständiger Teppichserien, unter anderem die Taten Alexanders des Großen, wohl eine Nachempfindung der Le Brunschen Entwürfe, Episoden aus der römischen Geschichte (Romulus, Tarquinius), die Metamorphosen Ovids, verschiedene religiöse Motive, Jagd- und Landschaftsentwürfe sowie Bordürendetails. Charakteristisch für Finets künstlerisches Wirken ist die Tatsache, daß in den Kartons der landschaftliche Grund — die Verdüren sämtlich — in Aquarelltechnik, die Figuren dagegen in Ölfarben durchgeführt sind. Über die Hinterlassenschaft verfügt als Erbe sein Sohn Gilbert Finet, der später an der von Jean Joseph Dumons[1] geleiteten Zeichenschule in Aubusson tätig ist. Er bearbeitet sowohl die Vorlagen für die Wandteppichmanufakturen — unter anderen zeichnet der Meister 1727 das Leben der Heiligen Gervais und Protais — als auch die Patronen der neu errichteten „manufacture de tapis de pied façon de Turquie". Nach dem Ableben Gilbert Finots (1745) übernimmt sein Sohn François, gleichfalls mit dem Titel eines Hofmalers ausgestattet, das väterliche Amt an der Zeichenschule zu Aubusson. Die Anstellung datiert vom 17. Juli 1758. Meister François arbeitet gemeinsam mit François Roby, dem Jüngeren, dessen Vater die entsprechende Funktion zusammen mit Gilbert Finot (an den beiden Zeichenklassen) innehatte. Finet und Roby sind vertraglich verpflichtet, jährlich je zwei vollständige, aus sechs Motiven zusammengestellte Folgen — 16 Pariser Ellen lang, 2½ Ellen hoch — in Grisaillentechnik, „les figures et les animaux seront colorés dans ces dessins", zur Ablieferung zu bringen; die Vergütung beziffert sich auf je 140 Livres.

In welcher Weise das Zusammenarbeiten des königlichen Malers mit den von ihm betreuten Meisterwirkern zu erfolgen hat, illustriert mit bemerkenswerter Deutlichkeit das Dekret von 1731, das sich über Dumons Tätigkeit eingehender äußert. „Avant que les maîtres-fabriquans, à qui les nouveaux tableaux seront distribués, commencent à travailler d'après, le sieur Du Mons aura soin de les assembler et de les faire assortir avec lui et avec l'assortisseur en titre et de concert entre eux, toutes les nuances qui devront entrer dans la tenture qu'ils se proposeront d'exécuter en commun et il fera déposer au bureau de la manufacture un échantillon de chacune des nuances qui auront été aussy assorties, pour qu'on puisse y avoir recours, lorsqu'il faudra, l'année prochaine, continuer cette tenture d'après les tableaux de cette même suite qui seront envoyés. Il expliquera à cette occasion aux dits maîtres fabriquans les principes de l'art de bien nuancer et de donner à toute une tenture ce ton général et cette même intelligence qui annoncent si bien la belle exécution, même il s'attachera en toute rencontre à inculquer ou à éclaircir ces principes à tous les fabriquans ouvriers en général et en particulier"[1]. Den gleichen Aufsichts-

[1] René Fage, Jean Joseph Dumons, peintre d'hist. 1687—1779. Tulle 1881.

Abb. 9. Verdüre. Aubusson. Manufaktur des Jacques Dumonteil. Um 1770 — Münchner Kunsthandel (J. Böhler)

Abb. 10

Geschichte Don Quijotes. Dorothea. Aubusson. (P. Mage und Fr. Picon.) Um 1750

New Yorker Kunsthandel (P. W. French & Cie.)

dienst übt Dumons auch in Felletin. Das königliche Dekret vom 20. März 1731 beginnt mit den charakteristischen Sätzen „Le Roy étant informé que les Tapisseries des manufactures établies en la ville d'Aubusson sont extrêmement eloignées du degré de perfection dont elles sont susceptibles, par la defectuosité des desseins que l'on y suit pour les fabriques...". Dumont ist verpflichtet „de faire chaque année les Tableaux necessaires pour servir de patron à une tenture de 18 à 20 aunes de cours, composés de fabriques, arbres, plantes, fleurs et animaux"; der dreimonatliche Aufenthalt in Aubusson (alle zwei Jahre) fand bereits Erwähnung. An Gehalt bezieht der Maler außer dem Ersatz seiner Unkosten jährlich 1800 Livres.

Am 18. März 1755 tritt Jean-Joseph Dumons sein neues Amt an der Manufaktur Beauvais an. Nicolas-Jacques Juliard übernimmt die freigewordene Stelle bei den Ateliers der Marche — François Finet und François Roby d. J. arbeiten zur gleichen Zeit als Lehrer an der Zeichenschule — gegen ein jährliches Entgelt von 3400 Livres. Die Hauptschwierigkeit scheinen Juliard die Betriebe von Felletin bereitet zu haben. Der Maler sieht sich 1757 gezwungen, die für die Manufaktur bestimmten Kartons, die sich angeblich als zu schwierig erweisen, zurückzuziehen und sie Aubusson zur Verfügung zu stellen. Ein ähnliches Mißgeschick scheint 1759 Aubusson widerfahren zu sein. Das Verzeichnis des Salons der Akademie der Malerei zu Paris erwähnt unter anderen drei Entwürfe von Lagrenée d. Ä. — Venus in der Schmiede Vulkans, Aurora raubt Kephalos, Urteil des Paris —, die ausdrücklich für Aubusson bestimmt waren. Es ist mir trotz allen Bemühens nicht gelungen, Wandteppiche der Manufaktur mit den Lagrenéeschen Motiven ausfindig zu machen; weitere urkundliche Belege über den Verbleib der Bilder sind nicht vorhanden. Von gewisser Bedeutung scheinen die Entwürfe Leclercs gewesen zu sein. Der Karton in Grisaillentechnik im Schlosse zu Bonlieu (Creuse) trägt die Signatur F. Leclerc. P. 1773. Der hiernach gewirkte Teppich — Opfer eines Fürsten — entstammt der Manufaktur Picons de Laubard.

Nach Angabe von Pérathon folgt 1780 auf Juliard der Blumen- und Arabeskenmaler Pierre Ranson, der in erster Linie reiche ornamentale Entwürfe bevorzugt; die orientalisierenden Motive Juliards treten in den Hintergrund. In Wirklichkeit scheint Ranson († 26. September 1786) zwar für Aubusson gearbeitet, jedoch nie die Funktion eines „königlichen Malers" ausgeübt zu haben [2]. Zu Beginn der Revolution bekleidet der bereits erwähnte Lagrenée l'ainé, der in der voraufgegangenen Zeit sich des öfteren als Patronenzeichner betätigte, das Amt des Hofmalers. Sein Wirken scheint für die Wandteppicherzeugung ziemlich bedeutungslos gewesen zu sein, schon aus dem einfachen Grunde, weil sich Aubusson in den Jahren der großen Umwälzung fast ausschließlich mit der Anfertigung von Fußteppichen befaßte. Die Zeichenklassen wurden geschlossen, sie erlebten in der Zentralschule (Dekret vom 3 brumaire des Jahres IV) ihre Auferstehung.

Der Mangel an geübten, auf die Schnelltechnik eingestellten Malern — auch der in Paris ansässige „peintre du Roi" vermag dem Übel nur bedingt abzuhelfen — zeitigt in den Zentralen der Marche eine eigenartige Erscheinung, den „tapissier-peintre". Aubusson und Felletin sind im Gegensatze zu den niederländischen Wirkerstädten, denen eine blühende ortsansässige Malerkolonie zur Verfügung stand, in erster Linie auf die Initiative der führenden Händler-

---

[1] Archives départementales de la Creuse, C 13, f. 32.

[2] Er fertigt um 1775 u. a. Kartons für Möbelwirkereien „huit fauteuils fond blanc à médaillons, dessin de Ranson".

S. auch Henri Clouzot, Les grands ornemanistes, Bd. I, 1918, Paris, Laurens.

Wirker angewiesen, die nach Möglichkeit versuchten, sich eine gewisse zeichnerische Fertigkeit anzueignen, die ihre Söhne angesehenen Patronenzeichnern in die Lehre gaben, sie zur weiteren Ausbildung nach Paris schickten. Ein typisches Beispiel bietet uns die Familie Barraband. Jean Barraband wird am 13. August 1651 als Sohn des Isaac Barraband und der Antoinette Couloudon geboren, er übersiedelt nach dem Tode des Vaters (1673) nach Vannes (Bretagne), einem Hauptstapelplatz der Aubussoner Wirker; der Maler Jacques Jacquard übernimmt seine weitere Ausbildung. Zu Ende der achtziger Jahre übt Meister Jean in Aubusson eine umfangreiche Tätigkeit, sowohl als Maler als auch als Wirker; sein Ableben fällt in das Jahr 1699. Die nicht allzu häufig vorkommenden Wandteppiche seiner Manufaktur — Landschaften mit und ohne Figuren — lassen in Jean Barraband einen nur mittelmäßig befähigten Zeichner erblicken. Kaum anders zu bewerten ist das malerische Können des Elie Barraband, dessen Vater Jacques Barraband in gleichem Maße die edlen Künste der Malerei und Wirkerei pflegte — mitunter allerdings in wenig erfreulicher Weise. Der einzige bedeutende Maler, den die Familie Barraband hervorbringt, ist Jacques Barraband, der als Sohn des gleichnamigen Vaters und der Marie-Anne Bebit am 31. August 1768 das Licht der Welt erblickt. Er lernt in der heimischen Zeichenschule, die damals unter der Leitung von François Roby de Faureix und La Seiglière de La Cour stand. Meister Jacques erprobt seine junge Kraft zunächst an Entwürfen für die Manufaktur seines Vaters; die Tätigkeit scheint nur wenige Jahre gedauert zu haben. Der weitere Lebensweg, der ihn als Schüler von Malaine in Paris sieht, bleibt für unsere Manufaktur ohne wesentliche Bedeutung. Unter anderen entwirft Barraband zu Ende der achtziger Jahre im Auftrage des bekannten Wirkers Picon de Laubard, es scheint sich jedoch nur um vereinzelte Arbeiten des tüchtigen Blumenmalers gehandelt zu haben.

Von heimischen Malerwirkern sind außer den Finet und Pierre du Mesle, dem Zeichner der Manufaktur des Herzogs Henry de la Feuillade, noch Antoine Picaud, Pierre de La Seiglière (1662), Laurent de La Seiglière (1650—1695), François La Chapelle (1697), La Seiglière de la Cour (um 1780), Jean Palisson (1765) und Jean Tixier (1776) zu nennen.

Als eingewanderte Patronenzeichner kommen Pierre Mandori (1605) und Isaac Moillon, ein Pariser Künstler, der seit 1655 († 1673) in Aubusson eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet, in Betracht. Im übrigen helfen sich die Meister mit der Vergrößerung zeitgenössischer Stiche nach und in der Art von Boucher, (Chinoiserien), Coypel, J. B., Huet (Pastoralen), Vernet (Marinestücke), Lancret (gesellschaftliche Spiele), Lacroix (See- und Waldbilder), Fragonard und anderen sowie mit den Kopien gängiger Folgen aus den Großmanufakturen Frankreichs und der österreichischen Niederlande. Als Spezialist für chinesische Motive wird der Maler Jean Pillement in Lyon genannt.

Die Würdigung der Tätigkeit des bekannten Leiters der Manufaktur Beauvais, Jean-Baptiste Oudry, als Kartonzeichner der Ateliers der Marche erübrigt sich an dieser Stelle, sie findet bei Besprechung von Beauvais eingehendere Berücksichtigung. Der Einfluß, den der Meister auf die Werkstätten von Aubusson übte, war nicht gering. Die Folgen nach seinen Entwürfen — die Metamorphosen Ovids (Abb. 5), die Fabeln nach Lafontaine, die fünf Sinne, die Tier-Verdüren, die Jagdserien, die Freuden des Landlebens —, die von den ersten Ateliers von Aubusson auf die Gezeuge gelegt wurden (F. Picqueaux, Pierre Grellet), zählen nach Dutzenden. Die Kunst des Meisters vermag allerdings nicht die Eigenart der Werkstätten der Marche zu verwischen — große, öde Flächen, nachlässige Durchführung der feineren

Details —; der Vergleich mit den nach den gleichen Vorlagen in Beauvais und Aubusson ausgeführten Behänge spricht besser als längere Ausführungen[1].

Besondere Beachtung verdient der königliche „assortisseur des laines et des soies“. Das Amt wird am 24. September 1748 geschaffen, als erster Träger erscheint der Wirker Jean Nouël. Die gewissenhafte, mitunter rücksichtslose Ausübung des „Auswähleramtes“ erklärt zum guten Teil den in der Farbengebung merkwürdig gleichartigen Charakter der Aubussonfolgen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; die qualitative Verbesserung des verwandten Seiden- und Wollenmaterials ist zweifelsohne Nouël und seinen Nachfolgern in erster Linie zu danken. Am 23. November 1767 folgt Pierre-Léonard Mergoux als „assortisseur“, er wird am 13. August 1773 durch François Picquaux, einen der befähigsten Wirker Aubussons, ersetzt; mit seinem Ausscheiden (1786) geht das Amt bedauerlicherweise ein[2]. Die Ursache dürfte in dem starken Rückgang der Ateliers von Aubusson und Felletin zu suchen sein, eine Tatsache, die sich in der gleichen Zeitspanne bei fast allen Manufakturen, die nicht in einer ausgiebigen Staatsunterstützung Rückhalt finden, bemerkbar macht. Vergebens unternimmt der Inspecteur der Marche, Pierre-Augustin de Châteaufavier, der Sohn und Nachfolger des verdienstvollen Michel Laboreys de Châteaufavier, den Versuch durch Schaffung neuer Statuten, dem träg gewordenen Gange der Manufakturen frisches Leben einzuhauchen. Die Maßnahme erweist sich als fruchtlos, auch die Gewährung größerer staatlicher Zuschüsse vermag der Abwanderung der notleidenden Wirker nur schwachen Einhalt zu gebieten. Das Elend erreicht zu Ende der achtziger Jahre den Höhepunkt, die rücksichtslose Unterdrückung der Hungerrevolte durch die Reiter der Garde de Royal Guienne, die mehrere Monate in Aubusson stationiert werden, läßt die führenden Händler-Wirker an der Existenzmöglichkeit verzweifeln. Die kunstfeindlichen Jahre der französischen Revolution vermögen trotz alledem nicht, das völlige Schließen der Ateliers zu erzwingen[3]. Die weiteren Geschicke der Manufaktur Aubusson, die heute in voller Blüte steht, liegt außerhalb des Rahmens des vorliegenden Aufsatzes, sie finden in einer späteren Abhandlung, die sich mit den neuzeitlichen Wirkereibetrieben befaßt, eingehendere Erörterung.

Die Streitigkeiten zwischen den Tapissiers von Paris und den Atelierinhabern der Marche fanden bereits mehrfach Erwähnung, sie gehen auch im 18. Säkulum unbeirrt weiter. Der Ton, in dem sie ausgetragen werden, ist nicht gerade freundschaftlich; der Vorwurf der Unfähigkeit gehört schon zu den gelindesten Anklagen. In einer längeren Denkschrift (1779) bringen die Meister von Aubusson und Felletin „qui ont hérité le talent de la tapisserie de leurs pères depuis plusieurs siècles, et se ont toujours maintenus dans la sciene de leur art, qui se perfectionne de jour en jour“ ihre Beschwerden

---

[1] Jean Locquin, Catalogue raisonné de l'oeuvre de Jean-Baptiste Oudry, peintre du roi (1686—1755) in: Archives de l'Art français 1912. S. 1ff.

[2] C. Pérathon, Notes sur quelques artistes aubussonnais in: Réun. de la soc. des beaux arts des départements 1889. S. 733ff.

[3] Nach den Berichten Bonnevals waren zu Beginn der vierziger Jahre in Aubusson etwa 450, in Felletin rund 200 Stühle im Gang. Die Lebenshaltung der Kleinmeister und Gesellen war eine denkbar dürftige, der Tagesverdienst stellte sich je nach dem Grade der Geschicklichkeit auf 5—8 sols. Krankheiten waren infolge der sitzenden Lebensweise und der unhygienischen Arbeitsräume an der Tagesordnung. „Le métier de tapissier de basselisse est extrêmement pénible, il fatique la poitrine et les yeux, aussi la plupart des ouvriers meurent-ils jeunes des maladies de poitrine“. Ob die beiden Grauen Schwestern, die des Königs Gnade nach der Marche sandte, dem schlechten Gesundheitszustande der Wirker sonderlich Abbruch taten, steht dahin.

gegen die Vertreter der Pariser Wirkerzunft zum Austrag, die angeblich weiter nichts zuwege bringe, als alte Teppichfolgen auszuflicken, deren Unfähigkeit den König seinerzeit bestimmte, die Herren van den Planken und Comans nach Paris zu berufen „pour leur apprendre leur métier, ils n'ont pas sçu en profiter". Der Verfasser der Schrift verfehlt nicht, darauf hinzuweisen, daß selbst seine Majestät, der die Aubussoner Wirker den golddurchwirkten Behang der „Erde" — nach dem Karton von Le Brun — geliefert hätten, sich sehr zufrieden, „très-satisfaite", über die Leistungen der Marche ausgesprochen habe.

Das Memorandum ist auch insofern von Interesse, als es außer den Privilegien der Ateliers der Marche eine Aufstellung der in Aubusson und Felletin tätigen Wirker mit ihren Steuerquoten bringt, die auf den Umfang der einzelnen Manufakturen ein bedeutsames Licht wirft[1].

An erster Stelle stehen Roby de Jaureix, für den 30 Meister und zahlreiche Gesellen arbeiten, und Grellet du Montault, der 23 Meister beschäftigt und auf ein Firmenalter von 140 Jahren zurückblicken kann; ihnen folgen dem Umfange der Betriebe nach Élie Grellet, die Gebrüder Goubert, Picon de Laubard, Léonard Roby, Bussière, Fourrier, Barraband, Dumonteil usw. Der Bedeutung der einzelnen Manufakturen entsprechend ist ihr künstlicher Nachlaß. Den Löwenanteil der uns erhaltenen Folgen stellen Picon, Grellet und Dumonteil.

Wirkereien aus dem Grelletschen Atelier finden sich noch häufig. Ein vereinzelter Behang einer Davidserie — der junge Held tanzt vor der Bundeslade —, signiert A. GRELLET (Antoine Grellet), gehört noch der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an[2]. Zeichnung und Durchführung sind minderwertig. Einen wesentlich höheren Stand verraten die Folgen aus der Werkstätte des Pierre Grellet des Jüngeren, der in den ersten Jahrzehnten des 18. Säkulums einen umfangreichen Atelierbetrieb unterhielt. Ein M. R. D. P. GRELLET datierter Behang (Vogelfang) erschien auf der Nordiska Museets utställning af Väfda Tapeter 1902[3], der jüngste Meister, Pierre Grellet du Montant — unter ihm erreicht das alte Wirkergeschlecht seinen Höhepunkt —, ist durch die Geschichte Johannes des Täufers im Hospital Saint Jean zu Angers vertreten[4]. Pérathon erwähnt im französischen Privatbesitze die Historie der heldenmütigen Judith, signiert I. GRELLET (Jacques Grellet, um 1715) und A. GRELLET (Antoine Grellet, um 1705). Aus der Werkstatt des François Grellet (um 1700) sind mir nur die üblichen Verdüren bekannt. Der jüngere Antoine Grellet (um 1750) kopiert zeitgemäß die Gemälde berühmter Meister, unter anderen die Geburt der Madonna nach Murillo, Pierre Élie Grellet (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts) glänzt durch vorzüglich durchgeführte Landschaftsbilder[5]. Die Grelletschen Behänge im Kunsthandel zählen nach Hunderten[6].

Nicht minder zahlreich ist die Manufaktur der Picon — fast durchgängig Qualitätsarbeiten, weit über dem üblichen Durchschnitt — vertreten. Das Schloß de Boulieu (Creuse) besitzt eine in den Farben kräftig gehaltene Eber-

---

[1] Léopold Gravier, La Tapisserie d'Aubusson. Une industrie artistique au 18e siècle. Paris 1886.

[2] Pariser Auktion, Hôtel Drouot 1875.

[3] Katalog von Dr. John Böttiger, Nr. 86.

[4] X. Barbier de Montault, Signatures de quelques Tapisseries, manuf. d'Aubusson in: Bulletin de la soc. arch. du Limousin 1863, S. 140ff.

[5] Sammlung M. Techtermann, Freiburg (Schweiz).

[6] Eine Grellet signierte Alexanderserie von 11 Behängen kam am 22. Mai 1913 in einer Pariser Auktion (Hôtel Drouot) zur Versteigerung. (Geschichte Alexanders nach Lebrun: Altkunst, Berlin und Van Damm, Berlin; Metamorphosen nach Oudry, Landschaften: van Aaken, J. Klausner & Sohn, Berlin; L. Bernheimer, München, S. J. Drey, München, F. Drey, junior, München, usw. usw.)

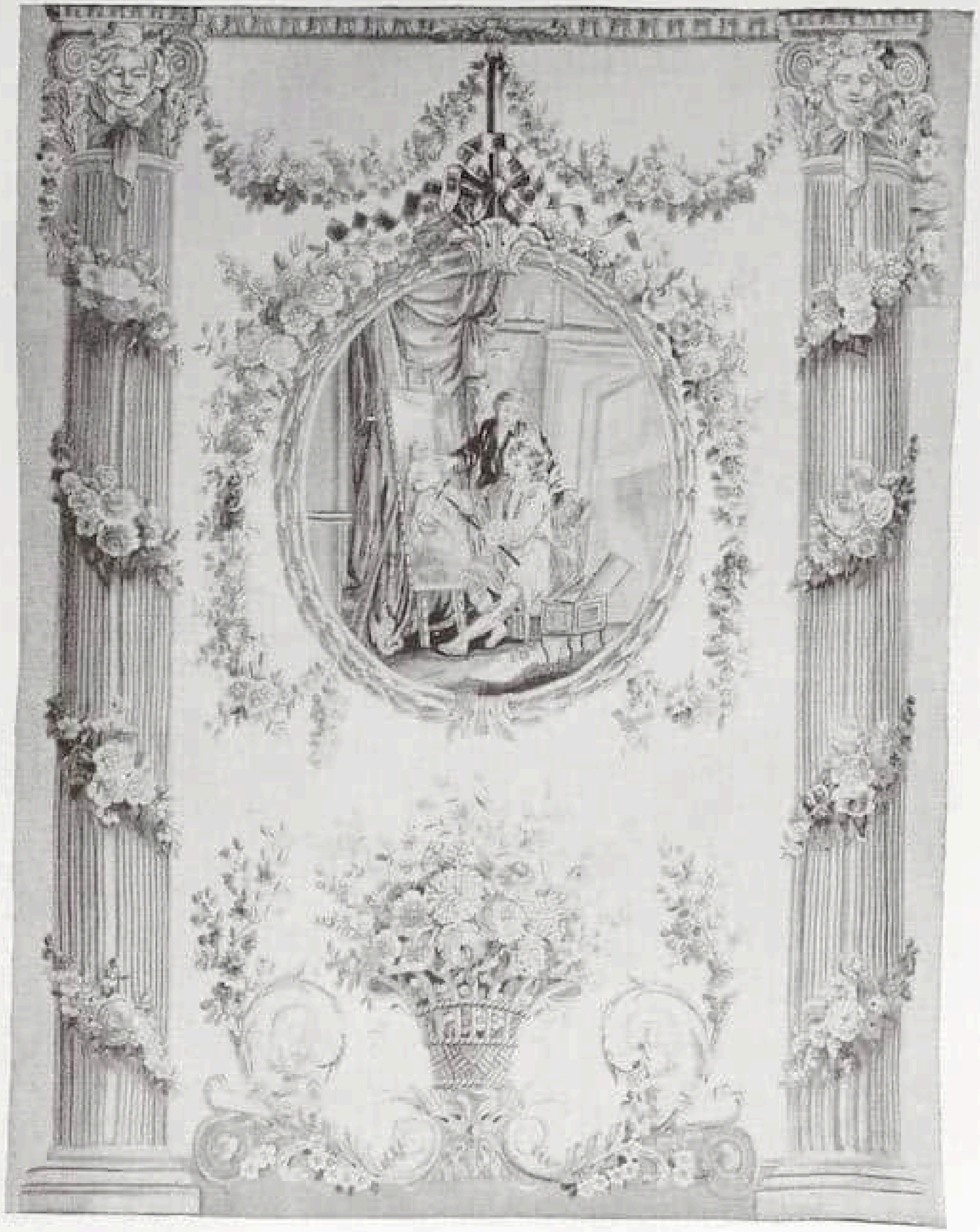


Abb. 11. Der kleine Maler. Aubusson. Um 1780

New Yorker Kunsthandel (P. W. French & Cie.)

Abb. 12. Die Badende (Fragonard). Aubusson. Um 1770

Abb. 13. Die Lebensalter. Jugend. Aubusson. Um 1760

Münchner Kunsthandel (J. Böhler)

jagd aus dem Atelier des François Picon (um 1725) mit ungewöhnlich eng gelegtem Kettenfaden. Ein religiöser Behang — eine Äbtissin empfängt einen knienden Fürsten — mit der Jahreszahl 1748 und der Signatur F. PICON (François Picon), M. VALLENE (Michel Vallenet) fand in der Pariser Auktion vom 11./12. März 1912 zum Preise von 7400 Francs einen Käufer. Selbstverständlich fehlt nicht die Geschichte Alexanders des Großen nach Le Brun — im gleichen Besitz. Nicht zu verwechseln mit Meister Picon ist F. Picqueaux, der ähnlich signiert. Von ihm stammen unter anderen verschiedene Wiederholungen der bekannten Oudryschen Metamorphosen[1].

Mit besonderem Eifer nehmen sich Picon und Picqueaux der Chinoiserien an. Die „tenture chinoise" nach und in der Art Bouchers (Abb. 6 und 7) zählt neben den „Amusements champêtres" zu den hervorragendsten Erzeugnissen von Aubusson. Sie faßt vollständig etwa 16 Behänge: Die Toilette der Sultanin, die Rückkehr von der Jagd, die Großherrin und der Vogelfänger, Vogelfang, der Tee (Abb. 7), Gärtnerszene, die Reismühle, die Schäferin, der Flötenspieler, Fischer am Ufer, Rückkehr vom Fischfang (Abb. 6), die Audienz, der Tanz, Bogenschützen auf der Jagd, Gartenszene, Frau mit Vogel. Mitunter werden einzelne Episoden zu einem größeren Behange zusammengefaßt; in der Regel zählt die Serie fünf bis sechs Behänge. Stücke der „tenture chinoise" finden sich noch häufig im Privatbesitz und im Kunsthandel[2].

Die „ländlichen Freuden", die zweite große Serie, die mehrfach in Picons und Picqueaux' Werkstätten entsteht — übrigens auch in anderen Aubussoner Ateliers (Jacques Fourrier und andere) —, umfaßt etwa zehn Motive, die vielfach in großen Behängen zu zweien und dreien vereint werden: Blinde-Kuhspiel[3] (Abb. 8), Bockspringen, Bogenschießen, ländlicher Tanz — auf der Bank steht der Geigenspieler, der Wirt trägt eine gefüllte Schüssel —, Seilspringen (zumeist in Verbindung mit dem Bogenschießen), die Schaukel, die Roulette, ländliches Mahl, ruhendes Schäferpaar — der Jüngling spielt die Flöte —, Schinkenklopfen (le jeu à la main chaude) — verschiedene Stücke stammen aus den Couloudonschen Werkstätten — Drachensteigen. Die Serie, die zum

---

[1] Schloß La Courcelle (Cher), Schloß d'Orgnat (Creuse), Sammlung Georges Lezaud, Kunsthandlung L. Bernheimer (München).

[2] Auktion Docteur B., Paris, Hôtel Drouot. 26. Mai 1913 (Gartenszene, Vogeljagd, Schäferin, Reismühle, Rückkehr vom Fischfang), Nachlaßversteigerung Mme. Delizy, Paris, 17./19. November 1913 (Tee, Rückkehr vom Fischfang), Auktion Mme de B., Paris, 5./6. Dezember 1913 (Toilette, Rückkehr von der Jagd, Sultanin und Vogelfänger, Fischer); Collection Martin Le Roy (Tee, Gärtnerszene, Rückkehr vom Fischfang); Sammlung Paul Solomet in Saint-Geniez d'Olt (Aveyron) (Tee, Gartenszene, Reismühle, Schäferin); Auktion vom 21. Dezember 1906, Paris (Tee, Gartenszene, Fischfang, Flötenspieler, Fischer am Ufer); Sammlung Georges Hersent, Paris (Rückkehr vom Fischfang); Pariser Auktion vom 5. Mai 1905 (Audienz, Tanz, Vogelfänger, Vogelhändler, Fischer, Bogenschützen, Reismühle); Sammlung Alfred Lacaze, Paris (Audienz, Tanz, Jagd, Vogelhändler, Bogenschützen), Sammlung des Comte Léfèvre de Béhaine, Paris (Audienz, Tanz, Vogelhändler, Reismühle, Fischer, Toilette); Pariser Auktion de M. X. vom 24. XI. 1917 (Fischer, Gartenszene, Schäferin, Frau mit Vogel); Pariser Auktion (Galerie G. Petit), Mme H. Ménier, 5. III. 1914 (Tee, Vogelhändler, Fischfang, Gartenszene); Collection du comte de J., Paris, 26. III. 1914 (Tanz, Audienz). Das „Chinesenpaar" im Besitze der Münchener Kunsthandlung A. S. Drey trägt die Signatur D'Aubusson. PI.

[3] Außer dem Exemplar der Münchener Galerie Bachstitz findet sich ein zweiter, etwas schmalerer Behang im Kölner Kunstgewerbemuseum; der Teppich gehört zu der Serie, die 1765 der Aubussoner Wirker Fourrier dem Freiherrn von Geyr für sein Kölner Stadtschloß lieferte (Hermann Schmitz, Aubusson. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Bildwirkerei in: Jahrbuch für Kunstsammler 1922, S. 23 ff.). Nach Schmitz befand sich 1922 ein weiteres Ison Picon signiertes Stück der Serie im Besitze der Kunsthandlung Zerner in Frankfurt a. M.

Teil auf Lancretsche Motive zurückgeht, wird vielfach mit Pastoralen im Stile Huets und verwandter Meister kombiniert: Schaukel, Weinernte, Jäger, Schlitten, Schäfer und Schäferinnen, Schauspieler, die Alte und die Schäferin, der Quacksalber, ländlicher Tanz (signiert ISON PICON), galante Szene, Pärchen unterm Baum, die Eselsreiterin usw.

Wie wahllos oft die Folgen in Aubusson zusammengestellt werden, zeigt die Serie, die mit dem Nachlasse der Principessa de Sirignano in der Sammlung des Marquese de la Gandara 1901 zur Versteigerung gelangte. Als Gegenstück zu der uns bereits bekannten Tanz- und Schmausszene erscheinen zwei in den Höhen- und Längenabmessungen gleichgroße Seestücke in Anlehnung an die Stiche Vernets — möglicherweise kommen auch Kartons Juliards in Betracht: Meeresbucht, Landung der Barke. Die beiden Zwischenfensterstücke wählen galante Pastoralen zum Motive. Eine vollständige Marinefolge befand sich bis vor wenigen Jahren im Böselagerhof zu Bonn, sie ging käuflich in den Besitz der bekannten Münchener Kunsthandlung L. Bernheimer über: „Landung" und „Kaufherren" sind in einem riesigen 8,92 m langen Behang vereinigt, es folgen: die Küste, der Schiffbruch, und drei Zwischenfensterstücke (Ausblick auf die See, Türken am Ufer — auf den Fluten wiegt sich eine Galeere —, Lamm mit Schäferhut und Stock neben einem bekränzten Hund. Signaturen sind leider nicht zu erkennen[1].

Es ist natürlich ganz ausgeschlossen, alle von Picon und Picqueaux erzeugten Serien auch nur annähernd zu schildern, nur zwei besonders charakteristische Typen seien noch kurz erwähnt. Einmal die Verdüren mit den Tieren nach Oudry, zum zweiten die Medaillonteppiche auf ornamentalem Grunde. Die Tierserien zählen nach Hunderten. Fast jede nur einigermaßen leistungsfähige Werkstatt nahm sich mit Eifer der dankbaren Motive an; es sei nur an die prächtige Serie mit den Hoheitszeichen der Grafen Brühl (Dresden) aus dem de Landrièveschen Atelier, an die wappenlose Wiederholung im Besitze der Münchener Kunsthandlung J. Böhler aus der Manufaktur des Jacques Dumonteil (Abb. 9) und die Folge auf Schloß Schwerinsburg — im sogenannten Fuchszimmer — erinnert. Es geht zu weit, die verschiedenen Variationen, die mehrfach mit den Lafontaineschen Fabeln, gleichfalls nach Oudry, kombiniert werden, im einzelnen aufzuzählen. Ich kenne mehr als 40 Spielarten. Merkwürdigerweise stammt keine einzige Serie in allen Behängen aus dem Atelier Picons; durchgängig übernimmt der Meister — durch die schnelle Anlieferung bedingt — die Anlieferung in Gemeinschaft mit befreundeten Fachgenossen. Verhältnismäßig häufig kommt die Doppelsignatur Picon und Jeaucour vor — zum Beispiel in der Schöpfungsgeschichte, im Besitze der Berliner Kunsthandlung J. Klausner & Sohn; der Zusammenarbeit P. Mages und Fr. Picons entstammt die prächtige Don Quijotereihe im Besitze von P. W. French & Cie (New York), (Abb. 10).

In der Spätzeit der Picqueauxschen Werkstatt entstehen zahlreiche Medaillonfolgen in Anlehnung an die bekannten Gobelinfolgen Bouchers und Tessiers. Entweder faßt das Hochoval Tierfabeln — eine Serie von sechs Behängen erschien in der Pariser Auktion der Mme. N. Nieuwstraten, 10./11. Mai 1904, Nr. 203 — oder Pastoralen — Fischfang, Jagd, Blindekuh, Schaukel, musikalische Szene, Liebesgetändel, Märchenerzähler, Richter, Schullehrer, Gärtner, der kleine Maler (Abb. 11) usw.[2] — oder mythologische Epi-

[1] Eine Folge von vier Behängen erschien auf der Pariser Auktion „Succession de Madame la duchesse de B. 8./9. XII. 1913: Landung, Schiffbruch, Kaufherrn, Türken am Ufer.

[2] S. Pariser Auktion vom 22. Mai 1913.

Abb. 14

Götterliebschaften. Aubusson. Um 1710

New Yorker Kunsthandel (P. W. French & Cie.)

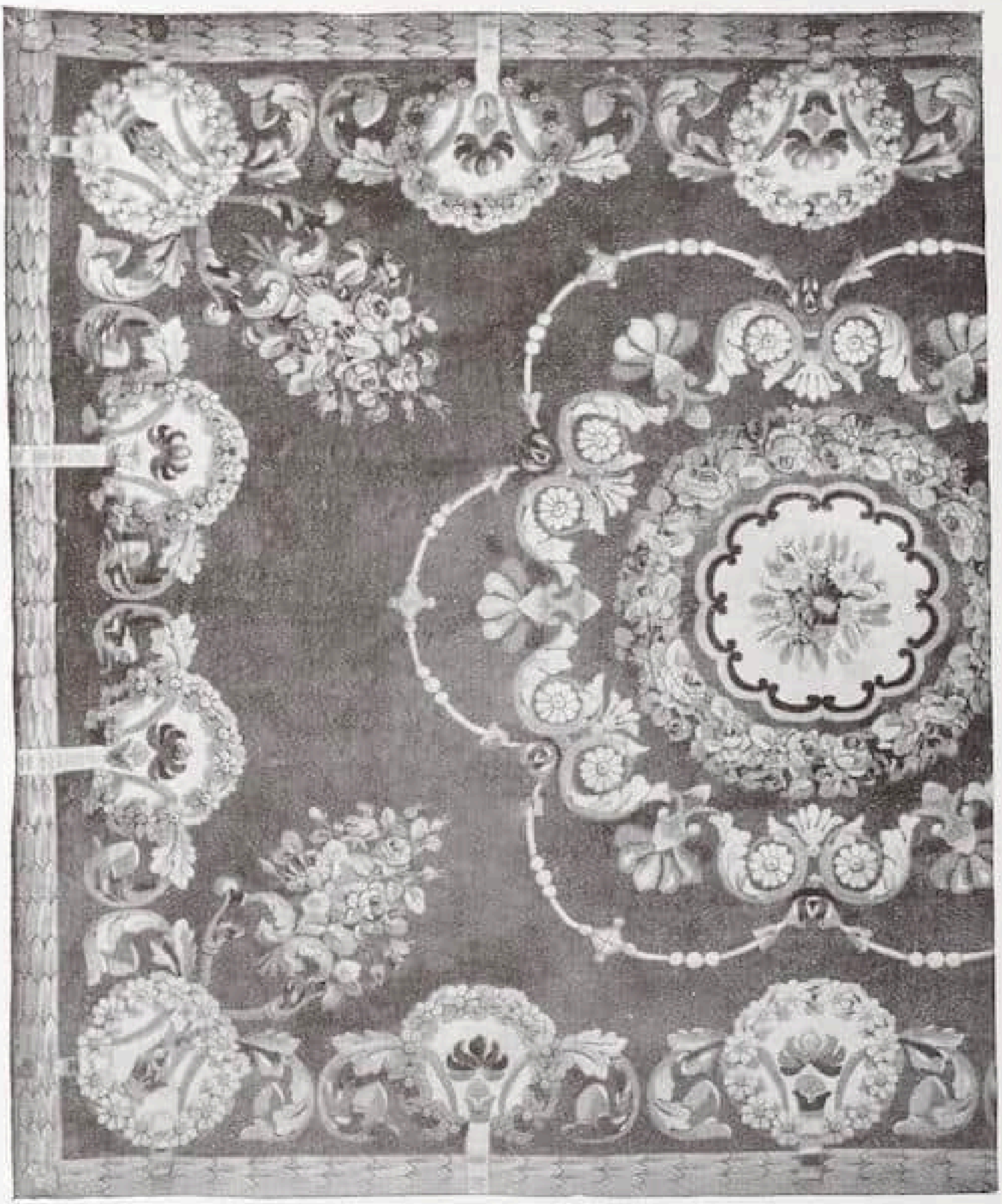


Abb. 15

Fußteppich. Ausschnitt. Aubusson. Um 1820

Berliner Kunsthandel (Fritz Gurlitt)

soden — der jugendliche Bacchus, der Gott auf dem rebenbekränzten Triumphwagen[1], Aminta und Sylvia, die „Badende" nach Fragonard (Abb. 12) usw. —; in den achtziger Jahren fällt das Medaillon vielfach fort und wird durch pastorale Embleme ersetzt. Nur in seltenen Fällen wird die prächtige, durch Blumengewinde, Maskarons und Widderköpfe belebte ornamentale Rahmung verlassen. Die am 20./21. Mai 1898 in Paris versteigerte Serie — drei Behänge mit mythologischen Szenen: opfernde Frauen und Amoretten —, die das blumenumwundene Medaillon zwischen Säulen setzt und die untere Partie durch frohfarbene Vertreter der Tierwelt — der Fuchs in Eisen, Schwäne usw. — belebt, gehört zu den Seltenheiten.

Es ist in dem Rahmen der vorliegenden Abhandlung ganz ausgeschlossen, die zahllosen Aubussonserien auch nur oberflächlich zu behandeln, ganz abgesehen davon, daß ich den Schwierigkeiten auf dem Büchermarkt gehorchend, erhebliche Streichungen notgedrungen habe vornehmen müssen. Eine nur gedrängte Geschichte der Manufaktur Aubusson würde zum mindesten 150 Druckseiten beanspruchen. Die vorstehenden Andeutungen und die Erläuterungen im Anhange müssen genügen. Nur kurz sei noch auf die prächtigen Folgen in Anlehnung an die Bérainschen Grotesken, die „italienische Komödie", „die spielenden Kinder" in ihren verschiedenen Versionen, die „Lebensalter" (Abb. 13), die „tenture turque", die „Geschichte Don Quijotes", nach verschiedenen Kartons, die „englischen Jagden", die prächtigen „Götterliebschaften" (Abb. 14) usw. hingewiesen.

Ganz aus dem üblichen Rahmen fallen die Behänge im Rathause zu Châlons sur Marne, aus der Manufaktur des Jean Roby d. J., die perspektivische Stadtansichten zur Darstellung bringen.

Reine Parträtwiedergaben, wie zum Beispiel die Ahnenbilder, die gelegentlich der Inventaraufnahme des Schlosses Fenelon (nach dem Tode des Besitzers Pons de Salignac) 1663 erwähnt werden — „diverses pièces de tapisserie à personnages fort antiques, rapiécées en quelques endroits, laquelle tapisserie est tendue et près du plancher et sur icelle tapisserie autour de ladicte salle il y a trente trois portraicts à mi-corps représentants des illustres, entres lesquels il y en a deux, l'un représentant feu Bertrand de Salignac, ambassadeur, et feu Jean de Salignac"[2] —, oder die gewirkten Bildnisse des 18. Säkulums, Mitglieder des königlichen Hauses oder hervorragende Persönlichkeiten — die Auktion Mme. C. Lelong (Paris 11./15. Mai 1903) brachte unter anderen das von Blumen und Ranken gefaßte Porträt des „Abbé de Lorie, comte et doyen du noble chapitre de Briovde" (Höhe 90 cm, Länge 1,45 m) —, sind verhältnismäßig selten.

Die Aubussonmöbel zählen nach Tausenden. Die Grundsätze der Dekoration decken sich voll und ganz mit den Methoden der Manufaktur Beauvais, mit deren Erzeugnissen sie in der Güte der Ausführung vielfach wetteifern und nicht selten verwechselt werden. Einzelheiten führen zu weit.

Die gewirkten (und geknüpften) Fußteppiche, ein weites fruchtbares Gebiet der Aubussoner Meister, mußten der Einstellung des Themas entsprechend, zurücktreten. Der Vollständigkeit halber bringe ich ein typisches Exemplar, dessen Abbildung mir die Berliner Kunsthandlung Fritz Gurlitt liebenswürdigerweise zur Verfügung stellte (Abb. 15).

---

[1] Ein Exemplar mit der Signatur des Laurent Deschazaux erschien auf der Pariser Auktion vom 18. XI. 1912. S. auch Auktion vom 18./20. XI. 1912: drei mythologische Motive.

[2] Dujarric-Descombes, Les tapisseries marchoises en Périgord in: Bulletin de la soc. du Limousin, 1899. S. 101 ff.

Eine Ausstellung niederländischer Malerei in Detroit

Von FRANK E. WASHBURN FREUND
Mit sieben Abbildungen auf fünf Tafeln

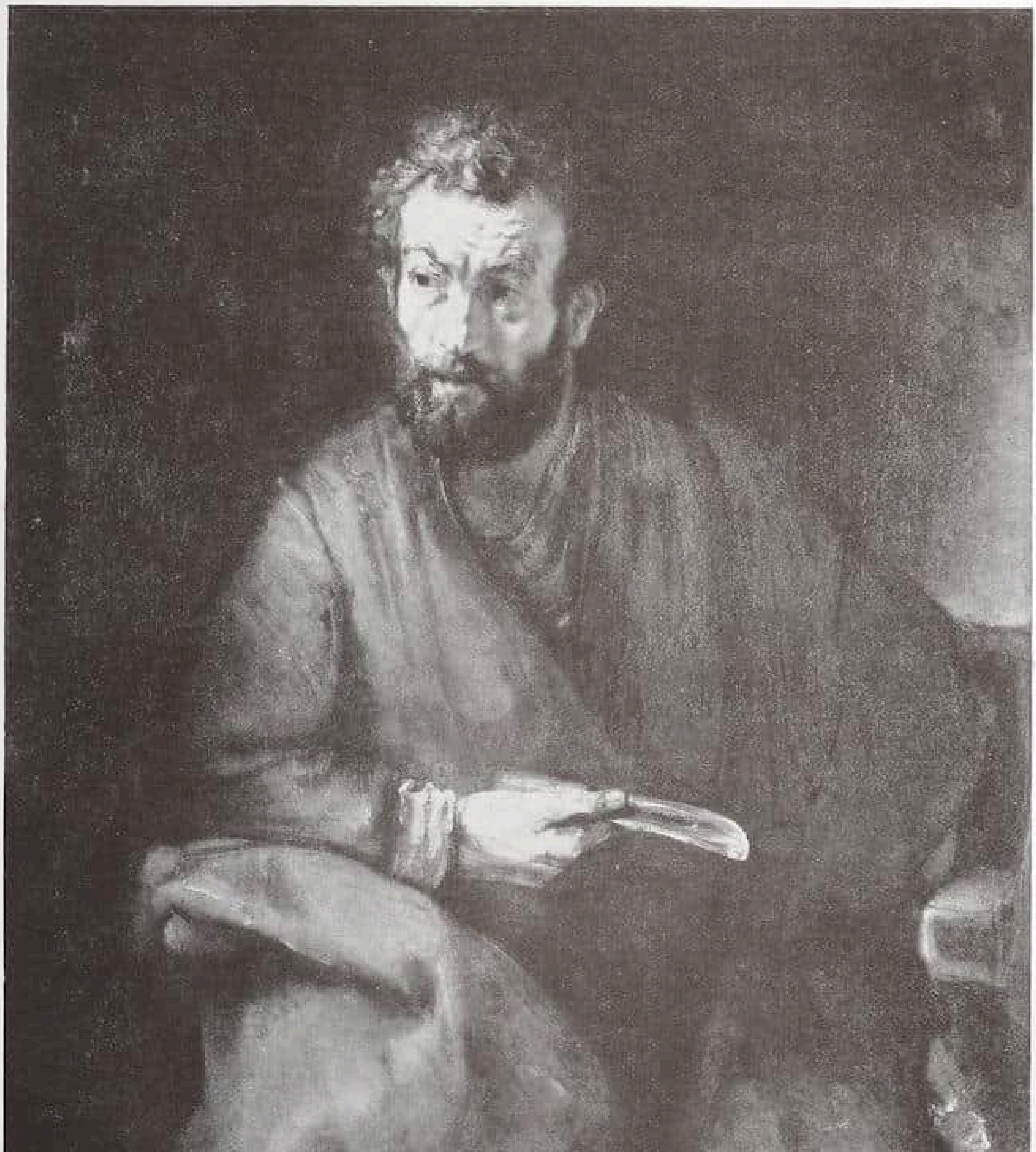
ALS würdige Eröffnung seiner direktorialen Tätigkeit am Detroiter Institut für Kunst veranstaltete Dr. W. R. Valentiner eine Ausstellung von Gemälden der großen Niederländer, die in der Tat, und zwar in jeder Beziehung, einzigartig genannt werden darf. Denn sie entfloß einem ganz bestimmten, klaren Programm und führte dieses aufs vollkommenste durch. Es erhellt am besten aus den ersten Sätzen der aufschlußreichen Katalogeinleitung, die Valentiner selber geschrieben hat: „Die Ausstellung von 35 bedeutenden Meisterwerken der niederländischen Malerschule des 17. Jahrhunderts beabsichtigt eine Vorstellung von dem Reichtum an wichtigen Beispielen dieser Periode im Besitz amerikanischer Sammlungen zu geben. Sie soll ferner die Detroiter Kunstsammler dazu anspornen, ihre Kollektionen nach einer ähnlichen Richtung hin auszubauen und deren Qualitätsstandard auf dieselbe Höhe zu bringen, den bereits einige in den mehr östlich gelegenen Städten erreicht haben. Dem Kunstfreund aber wird die Ausstellung eine vortreffliche Gelegenheit bieten, die großen Niederländer an den Originalen selber zu studieren. Wiewohl die Ausstellung nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Gemälden — nur dreizehn Künstler sind auf ihr vertreten — umschließt, so ist doch die Qualität fast aller Werke so hoch, daß sie einen besseren Einblick in die Größe niederländischer Kunst gewährt, als wenn mehr Künstler mit einer größeren Zahl von Werken, aber solchen von geringerer Bedeutung, vorgeführt würden.“

Und wahrlich, die bloße Aufzählung auch nur einiger der auf dieser für Amerika fast einzigartigen Ausstellung gezeigten Werke ist voller Beweis für die Wahrheit dieser Sätze, und die hier gebotenen Abbildungen werden ihn noch mehr bekräftigen.

Von Aelbert Cuyp, dem großen Landschaftsmaler, waren drei Gemälde zu sehen, darunter eines seiner Hauptwerke, das Duveen Bros. gehört, die „Maas bei Dordrecht“, ehemals in der Sammlung des Earl Brownlow, ein Gemälde voller Atmosphäre und von glücklichster Abgewogenheit. Und in diese hinein nun flattert, oben an der Spitze des großen Seglers, eine rote Flagge, wie ein lauter Fanfarenstoß, das Ganze erst zum pulsierendsten Leben erweckend. Das Bild war im vorigen Jahre bei Christie um einen fast fabelhaften Preis versteigert worden. Es ist ein gutes Beispiel für die Qualität der von Duveen Bros. vertretenen Gemälde, von denen gerade diese Ausstellung einen fast überwältigenden Begriff gab.

Frans Hals war mit fünf Werken vertreten, vor allem mit dem vornehmen Damenbildnis aus der Kollektion des Grafen Mniszech-Paris und später de Ridder, das voriges Jahr in Paris unter ungeheurem Aufsehen mehr als fünf Millionen Franks eintrug, und auch durch die Hände der Firma Duveen ging. Es gehört jetzt dem in Baltimore lebenden Sammler Jacob Epstein. Ferner ist der Lachende Mandolinenspieler zu nennen, jetzt im Besitz von Mr. John R. Thompson in Chicago.

Von Hobbemas drei Gemälden sei eines seiner Meisterwerke, die „Landschaft mit Chaussee durch eine Ansiedelung“, erwähnt; das Resultat offenbar glücklicher und reicher Stunden, deren liebliches Echo es bis zu uns hinüber rettet. Sein Eigentümer ist der hervorragende Sammler und jetzige



Rembrandt

Der Apostel Bartholomäus. Signiert und datiert 1657

Bes.: Mr. Henry Goldman, New York

Pieter de Hoogh

Frau im Garten. Signiert und datiert 1651

Bes.: Duveen Bros., New York

Finanzminister Andrew W. Mellon in Washington, der es von Duveen Bros. erstand.

Pieter de Hooghs „Frau im Garten“, das eine seiner hier zwei vorgeführten Beispiele, stammt aus seiner besten Zeit, 1651, und ist momentan im Besitz der Firma Duveen Bros.

Von Nicolas Maes finden sich zwei Werke in der Ausstellung, die der Firma Kleinberger gehörige „Frau ein Huhn rupfend“ (aus der de Riddersammlung) und sein ganz im Rembrandtstil gehaltener „Dr. Heinsius“, aus der Sammlung Ludwig Mandl-Wiesbaden, jetzt dem Mr. Colin Agnew in New York gehörig.

Von Rembrandt sind acht Gemälde zu sehen; bis auf eines — das erst kürzlich bekannt gewordene, so charakteristische Stilleben mit der Jagdbeute aus dem Jahre 1639 (im Besitz des Mr. John D. Mc. Ilhenny, Philadelphia) — alle aus der großen und für den Meister so folgenschweren Zeit der fünfziger Jahre stammend: die außerordentliche Porträtstudie seiner zweiten Frau Hendrickje Stoffels aus der Sammlung Oppenheim (jetzt Julius Haas, Detroit); das „Bildnis eines alten Mannes“, das 1909 auf die berühmte Hudson-Fulton-Ausstellung in New York geschickt worden war und nun Mr. J. Epstein in Baltimore gehört; der „König David mit der Harfe“ (Mr. A. Keller, New York); ein Bildnis seines Sohnes Titus aus dem Jahre 1656 aus der Sammlung George Salting, London, momentan im Besitz der New Yorker Firma Reinhardt; ein zweiter, dem Mr. Jules S. Bache in New York gehörender Titus, aus dem Jahre 1659; der erschütternde, von Zweifeln und Kümmernissen durchfurchte, wie am Welträtsel sich quälende und doch trotzig blickende Kopf des Apostels Bartholomäus aus dem Schicksalsjahre 1657, als es für den vereinsamenden und verstoßenen und verkannten Meister um Haus und Hof ging und er unterzutauchen begann in jene Tiefen, aus denen dieser von ihm gemalte Mann des Volkes zu stammen scheint. (Dieser „Apostel Bartholomäus“, der lange Zeit in Rußland hing, gelangte dann später durch Duveen Bros. in die Sammlung Henry Goldmann, New York, deren größten Schatz er darstellt.) Drei Jahre vorher hatte Rembrandt noch, fast wie ein Symbol, den „Fahnenträger“ (im Besitz der Firma Duveen Bros.), dieses Musterbeispiel seiner Lichtbehandlung gemalt, der wohl seine eigenen Züge trägt.

Valentiner macht in seiner Einleitung mit Recht darauf aufmerksam, daß diese Rembrandtwerke dartun, wie weit die heutigen amerikanischen Sammler in ihrem Kunstverstehen und Kunstempfinden fortgeschritten sind gegen frühere Zeiten, da man die Frühwerke Rembrandts vorzog und von den Alterswerken nichts wissen wollte.

Es folgten Jacob Ruisdael mit zwei charakteristischen Landschaften; Jan Steen mit Joseph Wideners „Tanzendem Paar“, das überquellenden Lebensgenuß künstlerisch in sicherer Form umreißt, und einer der Firma Kleinberger gehörenden „Galanten Szene“; Terborch mit einer „Musikstunde“ und einer „Musikalischen Gesellschaft“ von höchster malerischer Qualität (Mrs. Thomas, J. Emery in Cincinnati); und Willem van der Velde mit „Fischerbooten auf ruhiger See“. Den Beschluß der Holländer macht Vermeer van Delft, dieser gesuchteste aller Niederländer. Von ihm findet man Wideners berühmte „Goldwägerin“, dieses Wunder in Blau, und das erst kürzlich in Frankreich entdeckte, Duveen Bros. gehörige frühe „Knabenbildnis“.

Da aber erst durch Vergleich mit anders gearteten, aus verschiedenen Elementen geborenen Werken der volle Charakter und die Bedeutung einer Kunstäußerung sich ergibt, so hat Dr. Valentiner den Holländern auch ein paar be-

deutende Gemälde der flämischen Schule, einen Cornelis de Vos und zwei van Dycks seiner Ausstellung eingereiht.

Daß eine solche Veranstaltung in Detroit bereits die schönsten Früchte zu tragen beginnt, beweisen einige großartige und hochherzige Geschenke seitens Detroiter Bürger an das Institut. Ja es gelang bereits der seltenen Überzeugungskraft des neuen Direktors, sogar Bresche in das bisher jeder Kunstmanifestation fremd gegenüberstehende Haus Ford zu schlagen und Mr. Edsel Ford, den Sohn des Automobilgewaltigen Henry, dahin zu bringen, daß er dem Institute einen der berühmtesten persischen Tierteppiche (aus der Sammlung der Lady Ludlow) als Gabe überwiesen hat. Und nun hat sich derselbe Mr. Edsel auch in die städtische Kunstkommission wählen lassen, was auf ein harmonisches Zusammenarbeiten aller kunstliebenden Kräfte in Detroit schließen läßt. Glückliches Detroit! Aus einer Stadt, die lange Zeit der Kunst verschlossen schien, wird nun durch zielbewußte Begeisterung des rechten Mannes eine Kunstzentrale werden, in der auch — dafür wird Valentiner mit seiner Liebe für alle lebendige Kunst schon sorgen — die Kunst unserer Zeit in all ihren lebensechten Momenten zu Worte kommen wird.

In diesem Zusammenhang dürfte es vielleicht am Platze sein, gleich einige der wichtigsten Neuerwerbungen des Institutes seit dem Beginn des Valentinerschen Direktorats anzuführen. Da ist vor allem eine sorgfältig ausgesuchte Vertretung der Schule von Siena zu nennen mit Werken des Guido da Siena, des Segna di Buonaventura, des Andrea di Bartolo, des von Sir Joseph Duveen gestifteten Sano di Pietro (eine Madonna mit Kind), des Sassetta, des Benvenuto di Giovanni und des von Mrs. Horace Dodge dem Institute, auch auf Valentinersche Anregung hin, als Geschenk überwiesenen Matteo di Giovanni, über die Valentiner im Bulletin des Instituts selber berichtet. Ferner muß der von Paul Bottenwieser angekaufte kleine Petrus-Christus genannt werden, der den Heiligen Hieronymus in der Klause darstellt und das vierte Werk dieses so seltenen Meisters in Amerika ist, von dem nur noch das Metropolitan Museum, Mr. Ph. Lehman in New York und Mr. H. Goldman, ebenfalls in New York, je ein Beispiel besitzen. Außerdem wurde die klassische Abteilung des Instituts durch den Erwerb einer Anzahl hervorragender griechischer Vasen und antiker Skulpturen, darunter eine Marmorbüste des Kaisers Augustus, auf das glücklichste ausgebaut.

Hobbema. Landschaft mit Chaussee. Sign. Bes.: Finanzminister A. W. Mellon, Washington

Jan Vermeer van Delft — Knabenporträt

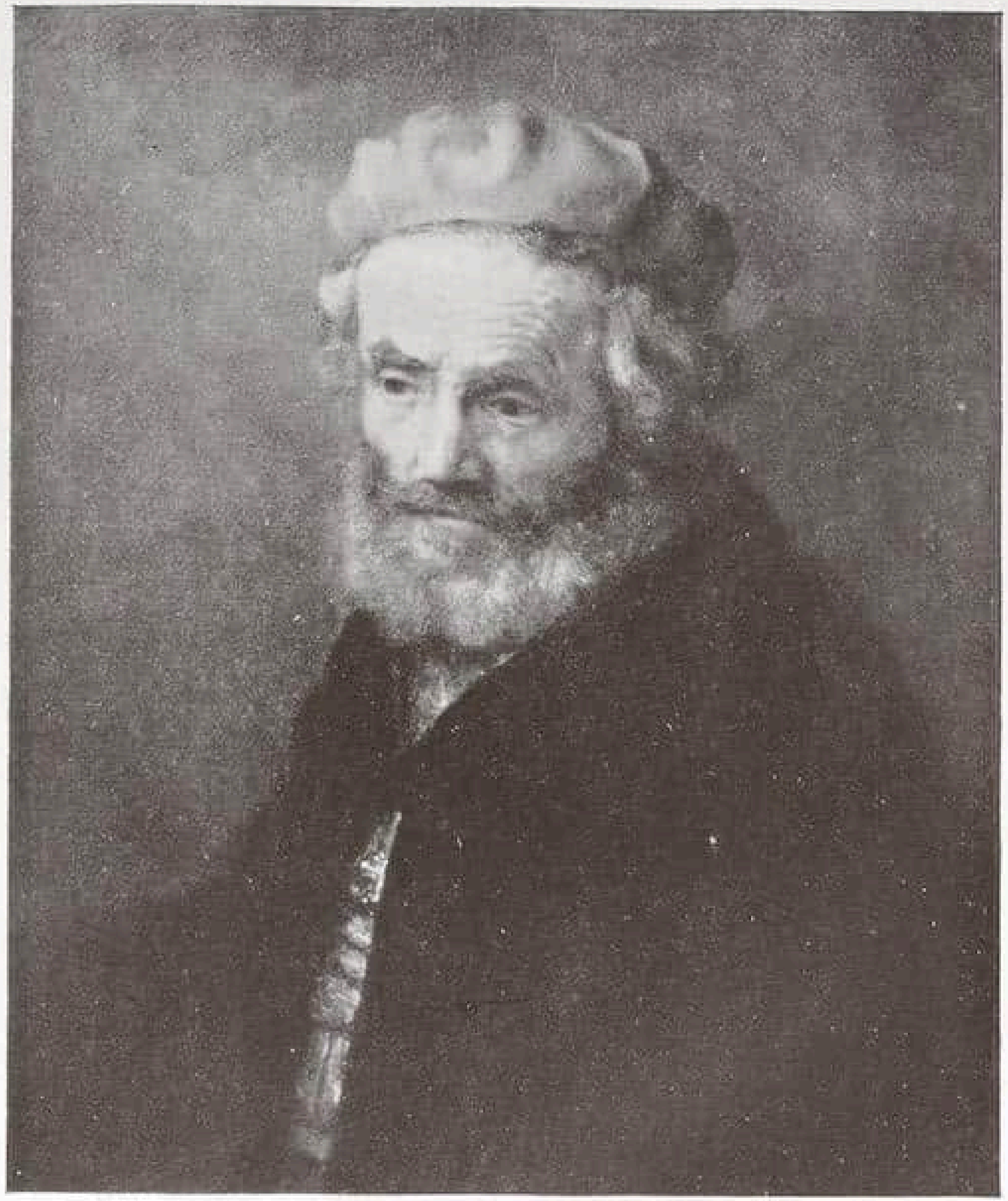
Bes.: Duveen Bros., New York

Frans Hals — Damenporträt, Sign. „Aeta Suae 28, An 1634“

Bes.: Mr. Jacob Epstein, Baltimore

Der Fahnenträger. Signiert und datiert 1657

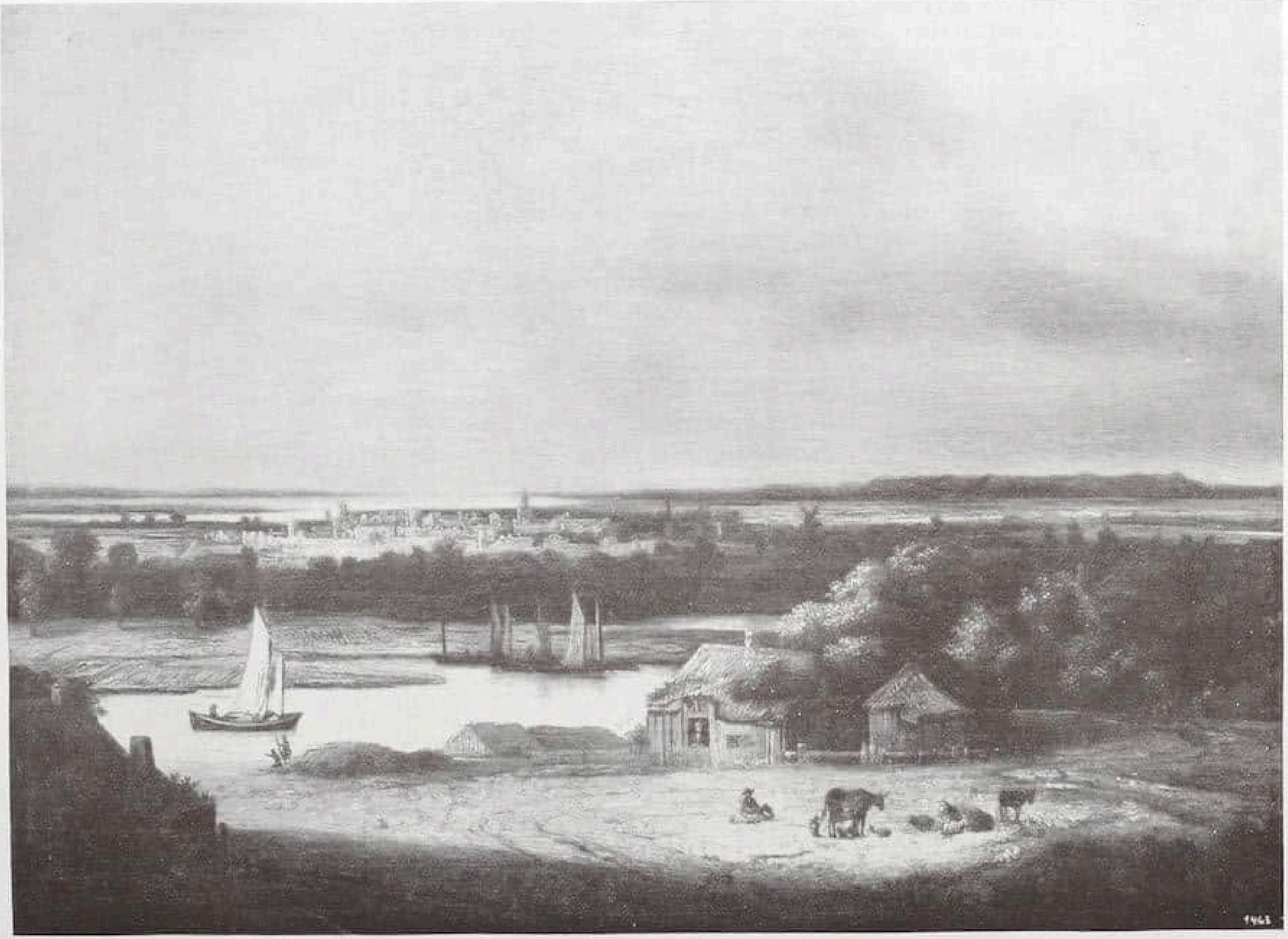
Bes.: Duveen Bros., New York



Porträt eines alten Mannes. Signiert und datiert. 1650

Bes.: Mr. Jacob Epstein, Baltimore

Rembrandt



Philips de Koninck. Flachlandschaft

Bes.: Karl Haberstock, Berlin

Eine Flachlandschaft von Philips de Koninck

Von M. J. BINDER

Mit einer Tafel

> Hier ist die Aussicht frei,
> der Geist erhoben.

KEINEM Maler, zu irgendeiner Zeit oder in irgendeinem Land, lag die Darstellung der Physiognomie des heimatlichen Bodens mehr am Herzen, als dem holländischen Niederländer in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wenn einmal, unter Zusammenfassung aller Künstlerindividualitäten, die Geschichte der holländischen Landschaft geschrieben vor uns liegt, wird sie Rechenschaft ablegen, wieviel jeder einzelne Schilderer, von der Vedute ausgehend, je nach Veranlagung und Temperament zum Aufbau dieser sublimen Kunstwerke beigetragen hat. Hier soll nur ein Wort gesagt werden über das Wesen und die Entwicklung der Flachlandschaft, an Hand eines neuaufgetauchten Bildes von Philips de Koninck.

Die dürftigen biographischen Daten über den Künstler sagen aus, daß er als Sohn des Juweliers Aert de Koninck am 5. November 1619 zu Amsterdam geboren sei, 1640 in Rotterdam gelebt und sich daselbst mit Cornelia Furnerius im Januar 1641 vermählt habe. Nach dem Tode seiner ersten Frau heiratete er 1657 die Witwe Margrieta van Ryn. Er soll im Hauptberuf „Schiffer" gewesen sein. Außer Landschaften gibt es von seiner Hand noch Figurenbilder und Porträts. Der große Dichter Joost van den Vondel hat ihm öfter gesessen (s. Amsterdam, Rijksmuseum.) Am 4. Oktober 1688 wurde er zu Amsterdam begraben.

Drei Hauptmeister sind es, die die panoramaartige Flachlandschaft, am Ende einer Entwicklungsreihe stehend, als höchstmöglichen Stilausdruck geschaffen haben: Hercules Segers, Rembrandt, Philips de Koninck. Segers, der älteste dieser großen Trias, vererbt sein Wissen an Rembrandt, von ihm übernimmt es — bereichert — de Koninck. Der innere Zusammenhang zwischen derartigen Schöpfungen ist evident. Man braucht z. B. nur Segers Ansicht von Rhenen (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin) neben Rembrandts bekannte Radierung von 1651 „Das Landgut des Goldwägers" zu legen und sie mit unserem Koninck zu vergleichen, der wohl in den sechziger Jahren entstanden ist, so wird man finden, daß selbst das raffinierte optische Mittel, wodurch der unerhörte Tiefeneffekt erzielt wird, bei allen dreien das gleiche ist. Primitivere Meister, wie etwa Roeland Roghmann, schoben von den seitlichen Bildrändern her, Fels- oder Baumkulissen ein, um durch diese Hindernisse das Auge nur langsam vordringen zu lassen. Unsere drei Künstler begnügen sich mit schräg über die Bildfläche geführten schmalen Geländestreifen, bunt wechselnden Ackerpartien, Wiesen, niederen Baumpflanzungen und Wasserarmen. Der weite Weg, den das Auge, an den Begrenzungslinien dieser Bildelemente entlang, zu nehmen gezwungen ist, um endlich dem Horizont näher zu kommen, ist der Schöpfer der riesenhaften Raum- und Tiefensuggestion, die auch von unserem Bilde ausgeht. Die in ihrer Tonigkeit fast monochrom wirkende Färbung, nur durch streifig auffallendes Sonnenlicht und klare Atmosphäre belebt, vervollständigt den Effekt. Einen besonderen Reiz legt der koloristisch so feinsinnige de Koninck in die Tönung der Wolken, seine höchst seltenen und von Kennern mit Recht so geschätzten Gemälde haben, wie auch unser Bild, das Aussehen, als sei darin ein schweres Gewitter niedergegangen, so feucht und rein erscheint die Luft.

Zum Begriff der Laienkunst
Malereien eines Matrosen

Von FRANZ ROH / Mit einer Tafel

Theoretisches

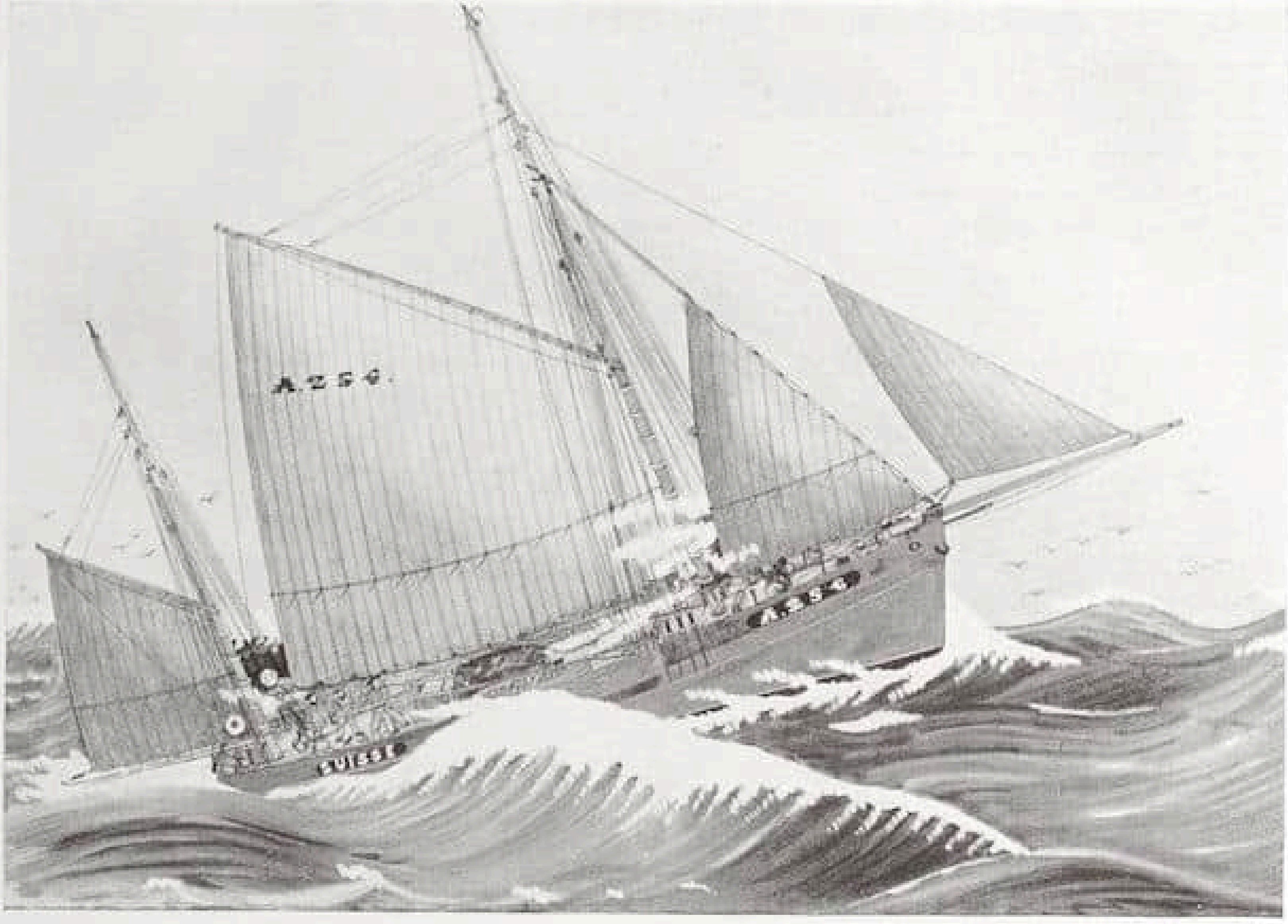
NACHDEM ich vor kurzem im „Kunstblatt“ einen Beitrag zur Laienzeichnung gab, indem ich Arbeiten einer Schauspielerin zeigte (wobei allerdings nicht zu sehen war, welch bescheidenen, aber durchaus fühlbaren Reiz diese Dinge in der Farbe haben), möchte ich hier ein zweites Beispiel bringen. Beiden Bildformen ist gemein, daß sie nicht schulisch bedingt oder berufsmäßig trainiert und ausgeübt sind, sondern ganz nebenbei aus dem Individuum entwickelt wurden, nur gelegentlich und liebhaberhaft entstanden, ferner nur eine bestimmte Sache (und deren Gehalt) fixieren wollen, ohne aber als Kunst aufzutreten.

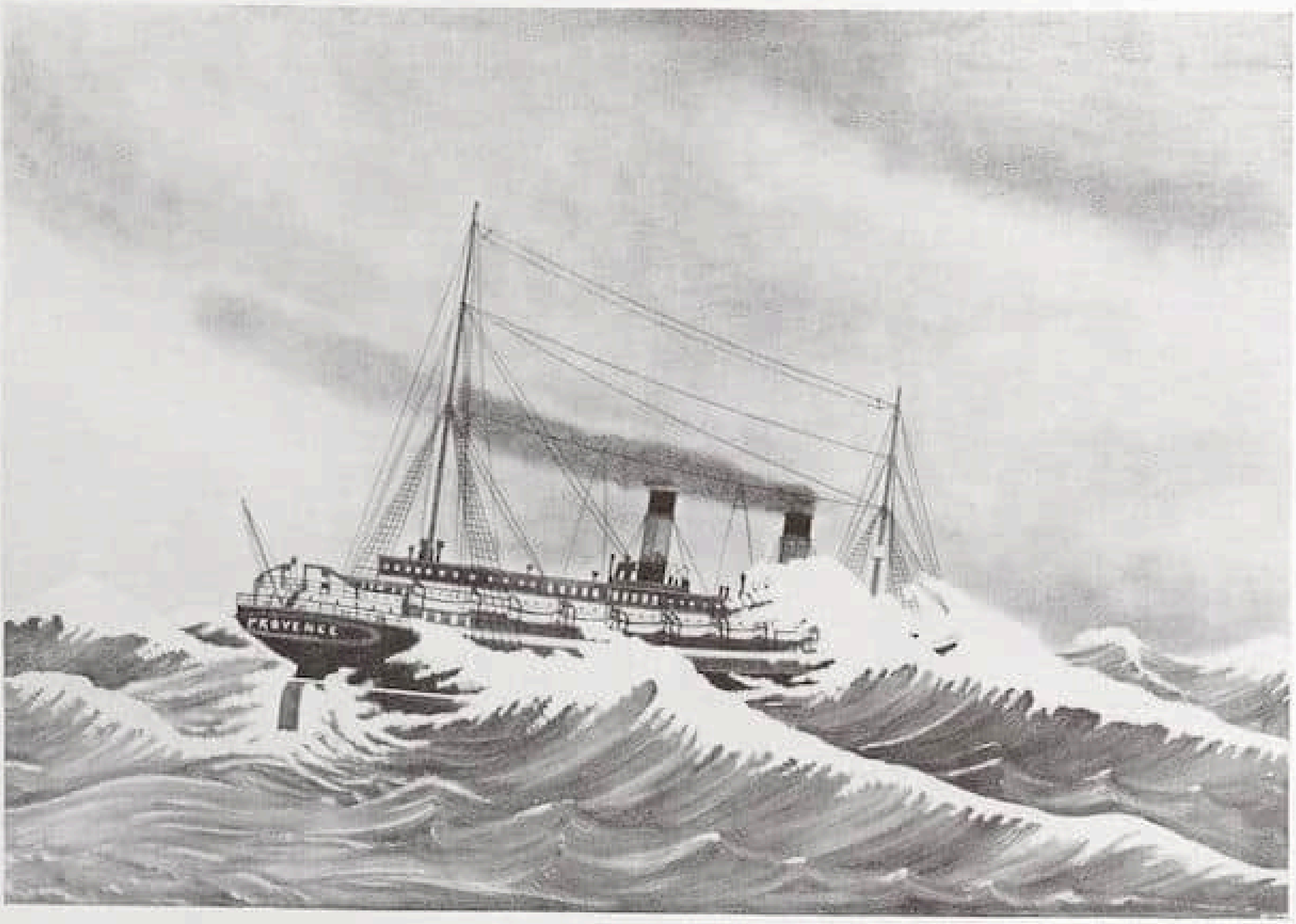
Fragt man nun, warum Derartiges, wenn es schon keine Kunst sein will, Beachtung finden solle, so muß man zweifache Auskunft geben. Erstens kann auch derjenige Zeichner, der es gar nicht erstrebt, in das definitorisch schwer festzulegende, in gradweisem Übergange auftauchende Bereich der Kunst gelangen. Zweitens haben das Interesse der Wissenschaft auch diejenigen Äußerungen bildnerischer Tätigkeit zu finden, die unterhalb jenes Ranges bleiben. Sammeln und erforschen wir doch zum Beispiel Kinderzeichnungen, ohne hier die Anforderungen hoher Kunst zu stellen.

Will man einmal die bildnerische Phantasietätigkeit des Menschen im Ganzen umfassen, was eigentlich das Ziel unserer Wissenschaft bleibt, so hat man genau so scharf, als man die typischen Zeit- und Volksstile voneinander sonderte, die typischen Stile der verschiedenen Lebensalter in ihren Konstanten zu erkennen. Nicht minder hat man das Spezifikum der schulisch Gebildeten zu finden, um es von den Stilmerkmalen aller Laienproduktion abheben zu können. Eine Aufgabe, die man sich nicht schwer genug vorstellen darf, zu der uns Materialien und Beiträge noch völlig fehlen. Zwar ist das Urteil „laienmäßig-dilletantisch“ verwegen in aller Munde, um gelegentlich ebenso munter auch aus den Federn der Wissenschaft zu tropfen. Doch verwischt dann meist dieser Begriff die reine Linie jeder Argumentation. Denn erstens schwankt dieser Begriff des Laienhaften, der von Hand zu Hand geht, ganz besonders kläglich hin und her, zweitens weiß man überhaupt nicht recht, woran man hier messen soll. Man kann zwar (soziologisch) definieren, wenn man einen Laien nennen will. Man kann das Laienmäßige aber nicht eigentlich aus den Werken ablesen. Nicht auf allen Ausdrucksgebieten besteht gleichmäßig diese Schwierigkeit, nicht bei der Sprache zum Beispiel, soweit sie einfach „falsch“, wie man hier sagen kann, gebraucht wird.

Man könnte denken, die Laienzeichnung charakterisiere die geringe Kenntnis (oder besser Wiedergabe) der Natur. Seitdem wir aber wissen, wie sehr Objektferne im Wollen auch der höchsten Kunst gegründet sein kann, werden wir nicht mehr so einfach durchkommen. Und ein beliebiges Beispiel, der hier dargestellte Matrose, steht geradezu als Muster mindestens der Objektkenntnis und Sicherheit der Wiedergabe da.

Man könnte ferner glauben, der Laie habe wohl die Einzelteile des Objektes, ihm fehle aber der bildnerische Zusammenhang, im Sinne etwa





Emile Pajot. Schiffe

Danziger Barock-Kommode. Um 1700

Versteigerung der Sammlung Minkowski, Königsberg i. Pr. am 12. bis 15. Mai 1925
bei Rudolph Lepke in Berlin

einheitlicher Raumergründung, zum Beispiel perspektivischer Kenntnisse und Anwendungen, wenn sie schon einmal von einer Zeit gewollt werden. Aber auch hierin kann uns sofort dieser beliebige Zeichner schlagen, dem wir viele andere anreihen könnten.

Die Objektseite verlassend, hat man nun sagen wollen, der Laie klebe an den Dingen, ohne die seelische Inbrunst, mit der jede Kunstäußerung stehe oder falle, verobjektivieren zu können. Aber auch hier lassen sich Gegenbeispiele anführen. Es sind diejenigen Laienarbeiten, von denen der Kenner mit Recht auszusagen pflegt, sie rührten durch ihre Unmittelbarkeit des Gefühls, obgleich es an Objektbeherrschung fehle.

Man hat nun auch gelegentlich versucht, gewisses Nichtfertigmachenkönnen als typisch „laienmäßig" festzulegen. Aber gerade unter den souveränsten Vertretern „hoher" Kunst findet sich oft jene Verachtung fertiger Gestaltung. Gerade hohe Kunst schreit oft genug nach der „Ahnung" des Beschauers als dem Mitschwingenden, ja Ausbauenden. Auch das „Stammeln", das man, als eine bestimmte Form der Aussage, zum Kriterium der Laienkunst erheben könnte, findet sich bei der gelernten und lehrenden „Zunft", wenn es die Zeit will. Dann tritt es bisweilen sogar als Absicht auf, um das fragmentarische Dunkel alles menschlichen Aussagens überhaupt auszudrücken. Man denke nur an eine Erscheinung wie Klee.

Schließlich hat man jede schlechte Kunst überhaupt als Laienkunst bezeichnen wollen. Aber welche Seichtigkeit findet sich auch unter den routiniertesten Vertretern der gelernten und lehrenden Zunft.

Wir weisen diese Fragen, diese Schwierigkeiten absichtlich vor, weil wir glauben, es sei Aufgabe der Wissenschaft, gewisse Begriffe zu zerklopfen, bis sie in Staub vergehen, oder sich aus diesem später — nun erst haltbar — neu aufbauen. Wir meinen dabei mit den Schwierigkeiten nicht die äußerlichen. Denn man kann das Laientum von außen sauber gliedern in solches, das überhaupt keine Anweisung erfahren hat, wenngleich sich diese Form nicht zu oft finden dürfte. (Der rein abguckende Typus.) Ferner in dasjenige Laientum, das nur durch Tradition, gelegentlich gezeigte Einzelgriffe in Eigenschwung geriet. Sodann in dasjenige, das nur durch die Kinderschule Einführung erhielt, welchem Typus fast alle Fälle in denjenigen Ländern, die heute bereits Schulzwang haben, zuzuordnen sein dürften.

Auf anderer Achse liegt dann wieder eine Gliederung, die den reinen Laien, der einer bleibt, sondert von demjenigen, der zwar aus der Laiensphäre kommt, aber zum Berufskünstler aufrückt, um sich nun mit den Hilfsgriffen der Genossen und ihren Einflüssen zu durchdringen. Zu solchem Übergange gehört auch das bedeutendste Beispiel der gesamten neueren Kunstgeschichte. Henri Rousseau, der für die nachexpressionistische Kunst ein Führer zu werden beginnt, wie Cézanne ein Führer für die expressionistische gewesen, war von Amts wegen bekanntlich Zolleinnehmer, der sich an Malversuchen nur in seinen Mußestunden erquicken konnte. Indem er aber unübertreffliches Formgefühl in sich barg, stieg er rasch in die „Zunft" empor, wo er sich nun mit den Strömungen der Oberschicht durchdrang, Strömungen wie diejenige Seurats, der gleichfalls zum heutigen Führer und Vorläufer aus dem Ausgang des 19. Jahrhunderts ausgerufen werden konnte. Sicher nahm Rousseau — verspätet, wie das bei Dilletanten oft zu gehen pflegt — gewisse Einflüsse von unten in sich auf, aus der Schicht der Volkskunst, aus längst entschwundener, anonymer Biedermeiermalerei, Entscheidendes, das die Rousseauliteratur zu übersehen pflegt.

Aber Rousseaus Atmosphäre wurde auch von oben her gespeist. Wenn wir hören, wie seine Arbeiten sofort in die Ausstellungen der offiziellen Oberschicht wanderten, neben Maillol hingen, wie er Pierre Loti malte, die Laurencin mit Apollinaire, den Theoretiker des Kubismus darstellte, sich von Picasso ein Bankett geben ließ, so spricht das Bände für die unvermeidbare Durchdringung des „Urphänomenes“ Rousseau mit den maßgebenden Strömungen und Bildgriffen seiner Zeit. Es ist eine romantische, am Gegensatze der Herkunft und des Ergebnisses künstlich sich delektierende Geschichtsauffassung, wenn wir den „einsamen“ Douanier, das Kind, den Naiven, Unbeeinflußten, wie das zu geschehen pflegt, zu sehr hervorkehren. Die gewaltigen Urwaldbilder aus Rousseaus Spätzeit sind nicht allein herzuleiten aus der Privaterinnerung an eine Mexikofahrt, die er einst als Regimentsmusiker mitgemacht hatte. Es ist der formengeschichtliche Einschlag der gesamten Zeitkonstellation als Gefüge des objektiven Geistes hier mit einzubeziehen.

Wobei wir zurückkehren zu unserm Ausgangspunkt: Die Unfaßbarkeit des inneren Begriffes Laienkunst. Wohl mag den Laienarbeiten noch ein besonderer Hauch verbleiben. Wir wagen aber nicht — mit Absicht nicht — diesen Begriff zu fassen. Wollen vielmehr dringlichst auf seine ganze Problematik hindeuten. Wenn jetzt noch immer jemand in Rousseaus reifen Bildern — ob nun im bösen oder guten Sinne — Laienhaftes sehen sollte, so wird sich diesem Betrachter noch erweisen, daß dies vorwiegend auf heute überhaupt noch fremd erscheinenden Kompositionsformen beruht. Indem diese Formen aber, wie ich oben erinnerte, in schnellstem Schritte Schule zu machen beginnen, werden derartige Formen Gut der zünftigen Oberschicht, womit wiederum das „Laienmäßige“ zerstoben ist.

Warum sich uns der Begriff der Laienkunst fast ganz verflüchtigte, ein Begriff, der bisher ganz kompakt und in vorschneller Verhärtung aufzutreten pflegte? Wir können jetzt die Antwort geben: Weil alles Leben im Kontinuum des Zeitgeschehens verläuft, weil auch der von aller Schulung und Erziehung Abgetrennte an jenem Kontinuum teilhaben kann. Letztlich: Weil auch ohne jede Dazwischenkunft von Lehrenden, nämlich durch bloßes Nachahmen, alle notwendigen Zuordnungen des Ausdrucks, alle Bildmittel grundsätzlich erraffbar sind. Genau so, wie die Muttersprache an das Kind ohne geringste Unterweisung übergehen kann. Das Kind somit auch zum bedeutenden Sprecher werden könnte, soweit es nur Geist dafür mitbrächte.

Der Matrose

Diese Aufwerfung von Fragen sei verbunden mit dem Hinweis auf einen Laien, dessen Malereien jüngst hervortraten, wobei man an einen neuen Rousseau gedacht hat. Ein Urteil, dem ich nicht beipflichten will, da sowohl die Originalität als auch die Dämonie fehlen und bei dem Lebensalter des Mannes auch nicht mehr entwickelt werden dürften. Doch sind seine Äußerungen von größtem soziologischem Belang. Es handelt sich nämlich um einen Matrosen, der mit Schifferkappe und großen Ohrringen einherläuft. Er heißt Paul Emile Pajot, ist bereits 55 Jahre und lebt mit seinen Söhnen Vercingetorix, Garibaldi und einer Tochter Rosalva im Dorfe Chaume, das nahe bei dem bekannten Malerzentrum Le sables d'Olonne gelegen. Pajot ist als Matrose und Fischer sein Leben lang aufs Meer hinausgefahren, hat besonders an den Küsten Frankreichs, Englands und Spaniens gekreuzt. Er scheint andächtig die Dampfer und Segelkähne bestaunt zu haben, wenn sie seinem eigenen Fahrzeug langsam entgegenkamen, immer größer und deutlicher

wurden, bis sie die ganze minutiöse Pracht und Präzision ihrer „Apparate“ dem trinkenden Kennerauge darboten, um dann allmählich wieder zusammenzuschrumpfen, in ihren Einzelheiten zu verblassen und am Horizonte klein zu entschwinden. Das beinahe mikroskopische Deutlichwerden so eines gesamten, schwimmenden, haarscharf ausgedachten Apparates, wie ihn so ein Schiff mit seinen Luken, Masten, Stangen, Seilen, Hebeln, Segeln, Rollen, Ketten darstellt, scheint für diesen Kenner eine ästhetische Magie gehabt zu haben. Eine Anziehungskraft, der er, wenn nichts zu fischen war, auch in den Häfen staunend mit seinen Blicken bis ins Kleinste nachging. So hat er immer wieder mit Klarheit das Sachgerüste dieser zierlichen Mechanismen, die wir in die unabsehbare Wucht der Ozeane stellen, aufs Papier gebracht, wenn er in Wartezeiten daheim in seiner Hütte saß. Wobei es ihm darauf ankam, die einzelnen Schiffsleiber so festzuhalten, wie man seltene Käfer mit vielteilig geriefelten Flügeldecken aufspießt, um sie nämlich zu sammeln. Die Arbeiten, deren lebhafte Farbigkeit in unserer Abbildung nicht erstrahlen kann, haben etwas von den naturgeschichtlichen Zeichnungen, wie sie die wissenschaftlichen Bücher vor etwa hundert Jahren schmückten. Und eine solche Tradition scheint hier in der Tat unterirdisch fortzuwirken.

Man blicke etwa an Deck des Dampfers, um wahrzunehmen, wie hier die Kleingeometrie herausgearbeitet ist, wie sich die winzige Reihung der Aufbauten am Heck samt dem Klettertreppchen darbieten, dann die nummerierte Reihung von Rettungsbooten an Backbord, getragen vom Gleichschritt zierlichster Krane, darüber die Unzahl winziger Luken, dunkelnder und heller, runder und eckiger, darüber wieder die kleinen, gegen den Horizont stehenden Rohrstümpfe und Windfänger, schließlich das Fadengerüste der Takelage, haarscharf durch den Himmel schneidend. Und die Männchen, die unter der Großfläche des Seglers „Suisse“ fast verschwinden, beim Tauziehen zu einem Teil der käferartigen Gesamtmaschinerie werden, wie die Vielfalt der Rollen, Krane, Hebel selber, die da am Boden verteilt sind. All das ist gemacht mit zwei nicht belanglosen Eigenschaften: mit dem Grundgefühl für geometrische Maschinerie, wie sie eben so ein fahrendes Gehäuse samt Menschenkraft und Einzelgerät darstellt. Und mit dem Gefühl für die Unendlichkeit des Kleinen. So ist alle Kleinwelt des Schiffes, ausklingend in den winzigen Fernescharen der Vögel, ins Enge getrieben, während der Wogenzug als weit Hinhallendes dahinstreicht. Naiver Ausdruck des kläglichen Kontrastes beider Welten. Übrigens zeigen diese Wogen und Schaumköpfe Einfluß von japanischer Stilisierung, die dem Fischer irgendwo Eindruck hinterlassen haben muß. Die Arbeiten Pajots gehören zu demjenigen Laientypus, der einesteils Naturkenntnis mit trockner Sachlichkeit festlegt, andrerseits aber mit beinahe dekorativer Routine zu verbinden strebt.

Schließlich kommt es dem Matrosen aber immer auf die Sache an. Unter jedem Aquarelle ist in Schlagworten oder ganzen Sätzen Name, Ausgangsort, Führung, Typus und Schicksal des Schiffes angegeben, mit derselben Kalligraphie der Feder, die auch die gesamte Darstellung auszeichnet. Im übrigen hat Pajot einige Bände „Aventures“ geschrieben, in denen er See-Erlebnisse erzählt, die er mit seinen Aquarellen schmückte. Die Galerie Pierre in Paris stellte vor kurzem seine Aquarelle aus, die Erstaunen erregten.

RUNDSCHAU

Sammlungen

SAMMLUNGSBERICHTE

ANTWERPEN. Das Königliche Museum der schönen Künste legt soeben seinen Bericht über die Jahre 1921—23 vor, den der Konservator der Sammlung P. Buschmann erstattet. Das Museum hat in der genannten Zeit einen sehr stattlichen Zuwachs an Werken älterer und neuerer niederländischer bzw. belgischer Kunst erfahren, die zum größten Teil ganzseitig im Anhang abgebildet sind und deutlich das auf die Tradition des Landes eingestellte Sammelprogramm erkennen lassen. In diesem Sinne sind etwa auf der einen Seite die Bilder von F. Snijders, van Dyck oder Verhaegt ebenso richtungdeutend wie auf der anderen die prachtvollen Bilder von Ensor, dem Lebenden, oder von den älteren Meistern wie Stevens, Wouters, E. Laermans und anderen mehr. Nach der Gegenwart zu bedeutet Ensor die äußerste Grenze des musealen Programms, während die eigentlich junge Kunst, die den Spuren dieses Klassikers folgt, offenbar noch nicht als museumsreif angesehen wird. Trotzdem, das Ganze hat Qualität und Bedeutung für ein Museum, das kultureller Mittelpunkt eines Gemeinwesens sein will. Daß es dem Museum nicht gelungen ist, die sieben Tafeln von Gozewijn van der Weyden, das Leben der heiligen Dymphna vorstellend, zu erwerben, die im Juli 23 bei Fred. Müller, Amsterdam, unter den Hammer kamen, mag nebenbei noch erwähnt werden. Für den Ankauf des Werkes, das aus der Abtei von Jongerloo stammt, hatten die Regierung und die Gemeindeverwaltung ansehnliche Beträge gezeichnet; von privater Seite waren 280000 Franken zusammengekommen. Durch das Steigen des Wechselkurses während der letzten Wochen vor der Auktion wurde der Kauf unmöglich gemacht. Die Tafeln gingen für 100000 Gulden in den Besitz des Herrn Dunes, Schloß Nijenrode, über. *H.*

DETROIT. Das vorliegende Heft dieser Zeitschrift gibt Kunde von der prachtvollen niederländischen Ausstellung, mit der Wilh. R. Valentiner die Übernahme der Leitung des ihm seit letzten Sommer offiziell unterstellten Institute of Arts gewissermaßen programmatisch inaugurierte. Nun hat auch das Detroiter Museum ein Bulletin, das sich der äußeren und inneren Anlage nach an die Berichte des Metropolitan-Museums anlehnt. Von dem liegen aus früheren Jahren fünf Bände bereits vor. Mit dem sechsten, von dem bisher vier Hefte erschienen sind, hat Valentiner auch über diese Publikationen die oberste Leitung, und diese vor allem sind ja Ausweis jener Tätigkeit des sammelnden Direktors, der hier einem verhältnismäßig jungen Unternehmen die Richtung weist. Für die weitgesteckten Ziele dieser Detroiter Sammlung mag Heft 4 vorläufig als einziger Beweis angeführt sein. In diesem berichtet Valentiner selbst über einige Neuerwerbungen auf dem Gebiet der sienesischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts (Segna di Buonaventura, Guido da Siena, Andrea di Bartolo, Sano di Pietro, Sassetta u. a.), die im einzelnen ein großes Kapitel abendländischer Malerei vielsagend umreißen und durch hervorragende Qualität ausgezeichnet sind. Anschließend werden zwei neuerworbene Maillol-Bronzen vorgeführt, und den Beschluß macht ein für Detroit ebenfalls erworbenes Grabrelief von Tel El Amarna. Sieht man außerdem die Notizen aus dem Museum, die Liste der Neuerwerbungen und der künstlerischen Veranstaltungen durch, dann bekommt man grenzenlose Hochachtung vor der Art, wie hier schöpferisch im Sinne der Kultur gearbeitet wird, während in Europa die Mehrzahl aller Sammlungen, und der größten vor allem, weiter den Winterschlaf ihrer Raritätenkammer-Existenz — schläft. *B.*

AMSTERDAM

Die Reorganisation des Reichmuseums schreitet rüstig vorwärts. Schmidt-Degner scheidet mit großer Energie alles aus, was verwirrend wirkt. Er gibt dem Museum eigentlich erst jetzt den Charakter einer Bildungs- und Genußstätte, während es unter der vorigen Direktion zu einem unübersichtlichen Magazin angeschwollen war. Die Wände werden, nachdem sie eine neue gewebte Tapete erhielten, vor allem gelichtet. Man verweist vieles ins Depot oder gibt bedürftigen provinzialen Museen Leihgaben. Die Anordnung folgt historischen Gesichtspunkten, so daß nun am Anfang eine Reihe kleiner Kabinette mit den mittelalterlichen Gemäldebeständen des Museums den Auftakt zu den Schätzen des 17ten Jahrhunderts geben. Soeben wurden vier neue Säle der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im ersten derselben hat man italienisierende Niederländer, also z. B. A. v. d. Velde, M. Sweerts, J. Asselijn, H. Saftleven zusammengeordnet. Darauf folgt die Haarlemer Schule, die sich mit J. van Ruysdael, M. Hobbema, Ph. Wouverman, P. Saenvedam um Dirk und Frans Hals gruppiert. Im

nächsten Saale erhielt Rembrandts „Judenbraut" eine Wand für sich; außerdem findet man hier die besten Stücke der Sammlung van der Hoop. Im vierten Saale schließlich wurden die großen Flamen vereinigt; neben Rubens und Jordaens findet man hier van Dijk mit seinem letzten Werke, dem Doppelbildnis Wilhelms II. und seiner Gemahlin.

* * *

Das Reichsmuseum erhielt Rembrandts sogenanntes „Porträt von Raman" durch die Familie Begeer-de Ridder als Leihgabe zugewiesen. Es ist in einem der von Schmidt-Degener neueingerichteten Säle aufgehängt. Das Gemälde, das aus dem Anfang von Rembrandts Amsterdamer Zeit stammt, gehörte ehedem dem Direktor der Höchster Farbwerke A.-de Ridder, Paris. Die Sammlung wurde mit ihren Schätzen namentlich aus dem 17ten Jahrhundert von der französischen Regierung mit Beschlag belegt und im vergangenen Sommer öffentlicht verkauft. Bei dieser Auktion erwarb die Tochter des ehemaligen Besitzers das genannte Gemälde zurück. *H.*

BRAUNSCHWEIG

Als besonders bedeutsame Neuerwerbung hat kürzlich das Vaterländische Museum die berühmte „Hornburger Synagoge" seinem Bestande einverleiben können und damit einen wichtigen Akt musealer Denkmalspflege vollzogen. Über die historische und kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Neuerwerbung berichtet Professor Dr. Karl Steinacker in einem ausführlichen Beitrage in der Braunschweigischen Landeszeitung vom 26. März, auf den der Einfachheit halber an dieser Stelle verwiesen sei.

DUBLIN

Die National Gallery des irischen Freistaates hat eine entzückende „Mariä Himmelfahrt" erworben. Das Gemälde, das 76 auf 66 Zoll mißt und sich während langen Jahren in der Fuller-Maitland-Sammlung zu Stanstead befand, wurde früher dem Fra Angelico zugeschrieben, heute aber wird es allgemein als ein Werk des Andrea da Giusto betrachtet, dessen Biographie uns von Vasari erzählt wird. Das Gemälde stellt Maria dar, wie sie, von einem mandelförmigen, sehr spitz zulaufenden Heiligenschein umgeben, von sechs Engeln in den Himmel getragen wird. Unten vor dem offenen Sarkophag knien San Francesco und San Bonaventura. Waagen erwähnt dieses Bild in seiner „Art Treasures in England", Band III, pag. 2.

Die National Gallery (Erse: Rialtas Sealadach) des Freistaates verdankt ihre Existenz dem Gemeinsinn und der Freigebigkeit verschiedener Vertreter des irischen Adels. Dem 1864 eröffneten Museum standen freilich immer nur sehr kleine, staatliche Kredite für Bilderankäufe zur Verfügung (nie mehr als £ 1000 jährlich), trotzdem ist, dank dem Geschmack und dem Geschick seiner Direktoren, eine sehr schöne Sammlung zustande gekommen. Direktor der Sammlung ist heute Mr. Lucius O'Callaghan. Im Aufsichtsrat sitzen u. a. der Dichter Yeats und der bekannte Kunstexperte Sir John Lavery. *Bodmer.*

LONDON

Mr. A. H. Buttery hat der National Gallery ein Porträt Rembrandts, gemalt von seinem Schüler Govert Flinck, überreicht. Das Bild ist signiert und 1639 datiert. Rembrandt ist somit in seinem 34. Altersjahre dargestellt. *Bo.*

WIEN

Die österreichische Staatsgalerie ist durch Vermächtnis in den Besitz von vier Aquarellen Rud. Alts aus der Sammlung Gottfried Eissler gelangt. Unter diesen sind das zu des Künstlers besten Bildnissen zählende Porträt des Barons Merode aus dem Jahre 1836 (Hevesi, R. Alt, Taf. 34), und nicht minder das um Weniges ältere, duftige Bildnis der Frau Flach (Hevesi, Taf. 36), durch ihre ungewöhnlich flotte Malweise besonders hervorragend.

Die beiden anderen Aquarelle — charakteristische Arbeiten aus dem Ausgang der siebziger Jahre — geben Innenräume des Palais Chotek wieder. *P.-N.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Wilhelm Wagner / Marek Szwarc / Josef Hegenbarth / Loulou Albert-Lazard / G. E. van Hauth / Artur Degner Walter J. Mittendorf / Othon Coubine.

Wilhelm Wagner hat es günstig eingerichtet, daß gleichzeitig sein malerisches Schaffen im Salon Gurlitt und in Verbindung mit Aquarellen seine Graphik bei Bermann und Bermann den Berliner Kunstfreunden sich darbieten konnte. So ergänzten sich die Eindrücke zu einem höchst ansprechenden und schon in seiner natürlichen Vielfalt überzeugenden Gesamtbilde. Wagner hat sich in der Stetigkeit stiller Eigenentwicklung immun erwiesen gegen alle Modeströmungen wie gegen die Versuchung übereilten Heraustretens. Er ist freilich nichts weniger als ein programmatischer Künstler, und die Impulse des

Sehens wie der Transkription drängen ihn nicht über sich, nicht über eine qualifizierte Faßlichkeit hinaus. Wagner läßt sich Zeit, zu sein, der er ist; aber er dankt solcher Schein und Betrieb meidenden inneren Bescheidung ein Wachstum, das viele Radikalität und demonstrative Fortgeschrittenheit überholen durfte. Seitdem ich in unserer Zeitschrift (XV., 21) auf diesen Künstler hinweisen konnte, hat er eine freie Festigkeit der Motiverfassung, der Palette, des malerischen Gewebes gewonnen, neben der Damaliges nun befangen, bemüht und verschwommen sich ausnimmt. Wagner hat gerade aus dem sonst vielfach blaßbunt aufgelösten Venedig kleine Ansichten von lebendiger Kräftigkeit gezogen, die Konzentration mit pulsender Regung, klares Gefüge mit leuchtender Vibration auf das Glücklichste vereinen und bezeugen, wie frei diese ungesuchte Malerei sich hält von den üblichen Vorstellungen. Der ihm besonders vertraute märkische Scharmützelsee erscheint in allen Deklinationen der Jahreszeiten, und neben heiter funkelnden Frühsommerbildchen sind es vor allem die winterlichen Fassungen, die Wagners heute nicht so häufige Fähigkeit bezeugen, einfach, karg und gehalten zu sein, ohne sich des malerischen Reichtums zu begeben und künstlich zu simplifizieren und zu abstrahieren. Auch die neuen Radierungen haben meist landschaftliche Themen zum Vorwurf, die sie, bei einer unverkennbaren Schulung an Liebermann, strömend und luftig gestalten. Als Blumenmaler wirkt Wagner noch manchmal ein wenig gehemmt, doch spürt man, wie ein liebevolles Ringen daran ist, auch auf diesem Gebiete die ganze Freiheit des Duftes und der schütteren Blütenfülle sich zu erwerben. Ein rotgelbes Asternstück etwa sucht schon heute seinesgleichen. Wagner ist keine Perspektiven anreißende Persönlichkeit, aber eine überaus wohltuende Erscheinung. (Bei Gurlitt waren ihm à la italienische Frühgotik stilisierte, doch zugleich nach Chagall schielende, in Kupfer getriebene Reliefs von Marek Swarc, Paris, und Aquarelle von Josef Hegenbarth beigegeben, der ein billiges Gewirr durch farbtechnische Raffinements vielleicht interessanter, aber nicht gestaltvoller macht.) —

In der Galerie Flechtheim waren Arbeiten von Loulou Albert-Lazard anzutreffen, malerische Flüchtigkeiten, die über die Erscheinung nicht ohne legere Grazie, aber doch etwas zu leichtfertig hinstreifen und nur Zufällen der Fleckenverbindung da und dort eine dichtere Stimmung oder Beziehung danken. Ansichten aus Siena, Marseille, Toledo, Paris heben sich nicht dokumentarisch gegeneinander ab, sondern begnügen sich mit raschen Allgemeinheiten. Wie etwa eine Palme flugs hingewischt ist, das legt die Schematik der leichten Hand bloß. Um so frappanter dann die Proben einer eminenten graphischen Begabung. Man sieht nur so nebenbei einige: die lithographischen Bildnisse Derain und Chagall, mit elastischen und sicher erfassenden Zügen individualisierte Antlitze, zeichnerisch durchlebt bis in den Schlips, — und vor allem die (bei Kiepenheuer erschienene) Mappe „Montmartre“, zwölf durch wirbelnden Schwung und prickelnde Technik faszinierende Blätter aus den Bereichen nächtlicher Quartiere und Tanzlokale, amüsant mit Akzenten der Unheimlichkeit, stimulierend durch eine restlos in zeichnerisches Tempo umgesetzte Frivolität. Hier scheint die Künstlerin ganz in ihrem Element, hier sprüht ihre Darstellung, hier wirkt die Leichtigkeit der Mittel nicht flüchtig, sondern als geistreiche Zuspitzung. —

An gleicher Stelle debütierte ferner der Rheinländer G. E. van Hauth, der in seiner glatt und fein vermalenden, lüstrierten Weise, sowie darin, wie er Bildnisköpfe quattrocentistisch dressiert, einem Mense, darin, wie er eine Tischecke mit Spielzeug groß und genau abbildet, einem Daveringhausen nicht fern steht. Aber die Blumen, Hampelmänner oder Holztiere haben nichts Ängstigendes oder Hyperbolisches an sich, alle phantastischen Schärfen sind gemildert im Sinne einer Freundlichkeit, die sich etwa mit dem Namen Püttner bezeichnen ließe. Das beste Bild stellt eine Sandgrube dar in oszillierender Schwellung kupfriger Töne, deren Bewegung die des Geländes, deren Metallglanz die Brunst des Raumes aufnimmt, — eine Landschaft von magischem Klang. In einigen nur dünn angefärbten Stillebenzeichnungen ist dem Umherliegen von allerhand Utensilien keine sonderlich lebendige Beziehung, kein neuer Ausdruck für das Miteinander der Dinge abgewonnen. Insgesamt ist Interesse erweckt für van Hauth, aber noch keinerlei Gewähr geboten. —

Trotz aller Ungunst der Zeiten und trotz unleuglicher Überzahl von Kunsthandlungen jeder Art finden sich immer noch Mutige, die es wagen, die Konkurrenz durch neue Unternehmungen noch zu vermehren. So hat sich am Schönebergerufer 41 Viktor Hartberg geräumig etabliert, wo er erstmalig neben seinen Beständen an älteren und zeitgenössischen Meistern sowie einer Miniaturen-Sammlung mehrere Arbeiten von Artur Degner zeigte. Neben des-

sen bisherigen vielfach schlammig und wie ein zäher Guß farbenschwer gemalten, unwirschen und fast pathetischen Landschaften geben sich neueste idyllischer, zarter, schmiegsamer. Das bedeutet eine gewisse Schlichtung und Auflichtung, aber schon wird die Gefahr der Süßigkeit deutlich. Es bleibt abzuwarten, ob es auf diesem Wege eine Entwicklung gibt für Degner. Seine Bildnisse haben in ihrem flachen Frontal und in ihren kalkigen Fleischfarben nicht viel Mitteilungskraft; Blumen buschen sich einigermaßen voll und kräftig, obwohl auch da zuweilen eine gewisse Verfilzung nur durch musterndes Arrangieren vermieden scheint. Die Skulpturen von Walter J. Mittendorf, die zwischen diese Bilder gefügt sind, gewinnen durch Zurückhaltung. Eine größere Grabfigur überwindet freilich nicht Pose und konventionelle Glätte, doch schon in den kleinen Aktbronzen lebt eine schüchterne Gebärde, die entschädigt für eine gewisse Leere ihrer Köpfe, und vollends Frauenbildnissen eignet ein diskretes Timbre, das Persönliches darlegt, ohne es zu chargieren. Am feinsten das schön gesenkte Köpfchen einer Malaiin. —

Der anspruchslose Laden der Galerie Nebelthau am Lützowplatz erbringt nur einen kleinen Zuwachs an Ausstellungsfläche. Aber vielleicht kann gerade von solchem ohne äußeren Aufwand und ohne kommerzielle Bindungen und Traditionen sich einsetzenden Typ eine belebende Wirkung ausgehen. Die erste deutlicher sichtbare Veranstaltung Nebelthaus galt Othon Coubine, dem in Paris ansässigen Böhmen, dessen neoklassizistisch gefilterte Art uns längst als repräsentativ bekannt, doch noch kaum vor Augen gelangt ist. Nun sah man eine Folge fein verhaltener, staubgrau schimmernder, melodisch abgewogener Bilder, gepflegt und subtil in jedem Betracht, überaus angenehm in ihrer linienreinen, silbrig gebundenen Kühle. Nachempfindung gibt sich hier so taktsicher und geziemend, daß sie nicht reaktionär und vernutzt, sondern als liebenswürdige Reserviertheit, als konservative Kultur wirkt. *Willi Wolfradt.*

BRAUNSCHWEIG / Ausstellung des „Zehnerbundes bildender Künstler"

Wenn man diese Braunschweigische Künstlervereinigung auf eine einfache, auch für den Fernerstehenden leicht verständliche Formel bringen will, dann darf man bemerken, daß der kunsthistorische Ort, den man dem „Zehnerbund" anweisen kann, etwa zwischen dem späten Impressionismus und einem gemäßigten Expressionismus liegt. Aber eine solche Etikettierung kann natürlich nur ein Notbehelf sein. Denn die großen, zeitlich bedingten Probleme, die in der Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte eine Rolle spielten, konnten in der allen kulturhistorischen Impulsen fernliegenden Sphäre einer kleinstädtisch anmutenden Großstadt, die Braunschweig ist, nicht zur vollen Auswirkung kommen. Dadurch wurde der Zehnerbund im Laufe seiner Entwicklung eine Vereinigung derjenigen, die mit liebenswürdiger Bereitschaft dem großen Rhythmus der Zeit zu folgen strebte, ohne aber den trockenen Nährboden ihrer Umwelt verleugnen zu können. Als wesentlichstes Moment blieb daher nur die tragende Kraft der künstlerischen Individualität, so daß der Zehnerbund schließlich eine Föderation von künstlerischen Persönlichkeiten mittleren Formats wurde, die abseits vom bequemen Mittelweg lokaler Berühmtheiten (Firmenschild: bodenständige Heimatkunst!) ihren eigenen Pfad suchten. Es liegt in solcher Abgeschlossenheit, die für die meisten der Zehn schicksalhaft bedingt war, eine gewisse Tragik. Die gegenwärtige Ausstellung des Bundes, für die die „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" ihren erst kürzlich im Cicerone beschriebenen Ausstellungsraum im Schloß zur Verfügung gestellt hat, zeigt das deutlich genug, denn etwa fünf von den zehn Mitgliedern des Bundes haben sich nicht entwickeln können, weil ihnen jede Möglichkeit fehlte, in eine andere Atmosphäre zu kommen.

Unter den ausgestellten Werken fallen vor allem die Plastiken von Jakob Hofmann auf. Diesem Künstler erscheint das Wesen der Welt als etwas rein Geistiges. In seiner „Kreuzabnahme" ist eins der seltsamsten Probleme der Bildhauerei in seinem ersten Stadium angedeutet: die Objektivierung des künstlerischen Wollens an der Gegebenheit des Materials. Das Material weckte den künstlerischen Wunsch, es zwang den Künstler, etwas zu sehen, was aus den Tiefen seines Bewußtseins auftauchte und nach Offenbarungen in der Erscheinungswelt drängte. Hofmann sah diese Formen schon, als er zuerst den knorrigen Baumstamm erblickte. Außer dem schon genannten befinden sich noch andere Werke des Künstlers in der Ausstellung, die Erwähnung verdienen: eine reliefartig gehaltene Gesichtsmaske des mit der Dornenkrone geschmückten Erlösers (Ecce homo), eine Büste „Mutter und Kind" und mehrere Tierplastiken. Alle diese Werke erinnern lebhaft an den durchgeistigten Naturalismus spätgotischer Bildwerke.

Gewisse Einflüsse Hofmanns zeigen sich in den Plastiken der Münchener Künstlerin

Elisabeth Kronseder, die zeitweise seine Schülerin war. Schon in den Motiven besteht eine Verwandtschaft („Christus am Ölberg" und „Maria geht übers Gebirge"). Aber Elisabeth Kronseder erreicht es noch nicht, ihren Darstellungen jene Durchseelung zu geben, die der Hofmannschen Kunst eigen ist. Dagegen ist die gesamte Linienführung eine äußerst glückliche. Stärker ist die Künstlerin bei der Gestaltung kleiner Terrakotten.

Als Bildhauer ist schließlich noch H. Geibel zu nennen, der eine kleine, aber sehr eindrucksvolle Tierplastik ausgestellt hat.

Unter den ausgestellten Gemälden fallen vor allem die Arbeiten Königsdorfs auf, der mit kräftigen Linien und diskreter Farbenzusammenstellung eindrucksvolle Porträts zu schaffen weiß. Besonders stark wirken zwei Porträts, von denen das eine den Klavierspieler Schacht und das andere den Bildhauer Hofmann darstellt.

Der Maler Mohr zeigt einige Landschaften aus dem Tessin, ein Stillleben und eine Mondlandschaft. Das zuletzt genannte Bild gehört wahrscheinlich einer früheren Entwicklungsperiode des Künstlers an, denn augenblicklich scheint Mohr um eine neue Ausdrucksform zu ringen, deren Problem darin besteht, wie das Zusammenspiel der Farben in die Gebundenheit der Formen zu pressen ist.

Anspruch auf Beachtung verdienen auch die Werke der Malerinnen Hofmann-Mangold und Anna Löhr.

Die Brüder Hermann und Erich Wilke sind mit kleineren Arbeiten vertreten, während deren Neffe, der noch sehr jugendliche Ulfert Wilke einige Gemälde ausstellt, die zu Hoffnungen berechtigen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Ausstellung des Zehnerbundes sich trotz mancher Unzulänglichkeiten über das in Braunschweig übliche Niveau hoch erhebt.

Riekel.

HAMBURGER AUSSTELLUNGEN

Eine Besprechung einzelner, für den Hamburger wertvoller großer Ausstellungen der letzten Monate konnte unterbleiben, weil ihr Material den Ciceronelesern anderweitig bekannt gemacht war: Das der großen Corinthausstellung im Kunstverein wie der großen Commeterschen Ausstellungen der Graphik E. L. Kirchners und Hans Thomas gehörte zu Wanderausstellungen, die schon verschiedenenorts gewürdigt und besprochen waren. Umgekehrt scheint es angebracht, die kleinen Ausstellungen dieses Monats hervorzuheben, da sie neben den Arbeiten Fremder die jüngsten Schöpfungen Hamburger Künstler zeigen und einen Überblick über den zuletzt durchschrittenen Weg zu geben versuchen.

Fortuna Brulez-Mavromati, eine geborene Rumänin, die in Belgien lernte, gab in ihrem Atelier eine Rechtfertigung ihrer vierjährigen Hamburger Tätigkeit. 1920/21 eine reiche Holzschnittfolge klar und gut aufgeteilter Formmassen, die freien Gestaltungen wie die Porträts in großen wohlausgewogenen und originellen, zum Teil abstrakten Kompositionen, ein lebendiger Rhythmus von Schwarz und Weiß, Linie und Fläche. Wie die Früchte dieser expressiven Welle, die auch einige Ölgemälde (großer liegender Akt, Halbakt und Porträt) umfaßt, wie das hier Gewonnene: Klarheit des Ausdrucks, Reinheit der Form, Sicherheit des Aufbaus auch den letzten Arbeiten zugute kommen, das zeigen die Kohlezeichnungen und Skizzen, meist Porträtstudien, der letzten Jahre. Diese Köpfe und Brustbilder sind bei dem Versuch, in die Persönlichkeit einzudringen, sie in einem wesentlichen Zug zu umschreiben, nicht kleinlich im Aufbau. Commeter bringt neben einer Sammelausstellung von Handzeichnungen und Aquarellen der bekanntesten lebenden deutschen Künstler von Liebermann bis Dix, eine Kollektivausstellung der Werke des Hamburger Malers Willi Habl. Obgleich bei der Landschaft ein leiser Anklang an Ahlers-Hestermann sich zeigt, bei den leuchtend üppigen Akten man an Corinth denken mag, ist doch in einer strichigen Manier, auf der Grundlage sicheren handwerklichen Könnens eine persönliche Eigenart spürbar, die gerade an den flotten Aquarellen kleineren Formats mit Szenen oder Figuren in Landschaft sich durchsetzt und die sich durchweg mit einer fast virtuosen Leichtigkeit um die Überwindung malerischer Probleme müht.

Die Galerie Hofmann-Kolonnaden zeigt mit Vorliebe, wie auch jetzt, den Kreis um Ahlers-Hestermann, diesen selbst mit seiner vorjährigen Sommerernte von der Wörnitz: Landschaftsausschnitten mit Wasser, Brücke oder Berghang, d. h. für ihn typischen Motiven in wohlausgewogenen Kompositionen. Alles so vollendet und korrekt, so sparsam in den Mitteln und gekonnt wie ein formal einwandfreies, fehlerlos vorgetragenes Gedicht. Daneben wirkt Jean Paul Kayser düster und mühsam, allerdings auch mehr der niederdeutschen Landschaft entsprechend.

Hermann Brucks helle Landschaften sind zart und sicher mit feinen Strichelungen gemalt. Von dem Fleiße Walter

Tanks zeugen einige farbig reizvolle Stillleben und ein großer Akt, deren mit ineinandergleitenden Pinselzügen gemalte freudige Farben den Eindruck fließender, strömender Lebendigkeit festhalten. Gegensätzlich wirkt Fritz Friedrichs. Hervorgehoben sei ein Bildnis seiner Frau im Sessel, die stumpfe verwehte Farbigkeit dieser versonnen ruhenden Dame hat etwas herbstlich müdes Kultiviertes gegenüber der sinnlichen Leuchtkraft eines Tankschen Aktes.

Im Kunstverein Otto Müller, dessen noch mögliche Mädchengruppen sich schon fast ausrechnen lassen, eben weil es nur Abwandlungen, keine innerlich notwendigen Neuschöpfungen sind.

Mit ihm teilt sich in die Räume Max Neumann mit flotten Aquarellen aus Sizilien und Nordafrika ohne hervorstechende persönliche Note.

Der Kunstsalon Maria Kunde stellt Gemälde von Ernst Odefey aus, deren Formen kinderspielzeughaft fest und hart aufgebaut und mit gleichmäßigen Farbflächen zugedeckt sind. Karl Arstes Aquarelle aus Italien überlassen sich ganz der Freude an der verschwimmenden farbigen Atmosphäre sonniger Südlandschaften.

Wie anders man sich dem Süden gegenüber verhalten kann, zeigen die locker hingestrichenen Aquarelle des Russen Adja Junker, die in denselben Räumen hängen, vor allem ein kastilisches Landschaftsbild, dessen wellige Baumlosigkeit und unbegrenzte Weite einen Russen anlocken mochte, einen Russen, der neben den rassig festen Formen eines Mädchenkopfes aus Dackar in seinen letzten Arbeiten (Frauenhalbakt) dem Einfluß des Pariser „Klassizismus" zu unterliegen scheint.

Zusammenfassend ist allgemein festzustellen, daß man wieder malen lernen will, daß die Freude an der farbigen Erscheinung mit der Möglichkeit, reisen zu können, wächst.

Hier enthüllt sich aber auch die innere Unaufrichtigkeit derer, die sich als Schrittmacher der Mode einer expressionistischen Bewegung angeschlossen hatten, ohne, wie deren wirkliche Jünger, aus innerem Drang so formen zu müssen. Sie werden aus dem letzten Jahrzehnt nichts gelernt haben und wieder an ihre in jedem Sinne harmlosen Vorkriegspinseleien anknüpfen, während die anderen, wie bisher sich treubleibend — wie auch immer ihren Weg weitergehen.

Kohlhaußen.

SCHWEIZER TAGE IN KARLSRUHE

Im Laufe dieses Sommers ist in Karlsruhe eine Veranstaltung vorgesehen, die den Zweck hat, das kulturelle Leben der Schweiz auf breiter Basis zur Veranschaulichung zu bringen. Theater, Kunst und Musik werden zusammenwirken, um das geistige Leben des Nachbarlandes einer breiteren deutschen Öffentlichkeit zur Kenntnis zu bringen. Vorträge auf den verschiedenen Gebieten kulturellen Schaffens sollen der Einführung und Vertiefung dienen. Im Mittelpunkt der gesamten Veranstaltungen soll eine große „Schweizer Kunstausstellung" stehen, die im Auftrage der Stadtverwaltung von dem Direktor der badischen Kunsthalle in Karlsruhe, Herrn Dr. W. F. Storck vorbereitet wird. Die Ausstellung will einen Überblick über das künstlerische Schaffen der gesamten Schweiz geben und soll neben einer kleinen retrospektiven Abteilung, in deren Mittelpunkt Böcklin und Hodler stehen, vorwiegend Werke der zeitgenössischen Kunst vereinigen.

BAUTZEN

Der Kunstverein Bautzen E.V. eröffnet Ende April als Frühjahrsausstellung 1925 eine Kollektivschau der Dresdner Künstlervereinigung, die damit dieses Jahr noch vor ihrer eigenen Dresdner Sommerausstellung geschlossen in Bautzen auftritt. Die sächsische Künstlerschaft wird durch bestbekannte Namen repräsentiert: Albiker, Birnstengel, Böckstiegel, Cassel, Dietze, Felixmüller, Fischer, Gelbke, Gußmann, Fraaß, Hanner, Hauptmann, von Hofmann, Hegenbarth, Löhner, Lüdicke, Meister, Mirtschin, Mühler, Müller, Nadler, Rößler, Rudolph, Schönberg, Scholz, Schubert, Trepte, Türke, Winkelmann und Wrba.

Die Ausstellung enthält Ölgemälde, Aquarelle und eine reiche Anzahl plastischer Werke in edlem Material. *r.*

CHEMNITZ

Kunsthütte. Die Münchner Neue Sezession gibt mit einer ziemlich umfangreichen Kollektion einen Überblick über die letzten Jahre, der an den früheren Bewertungen nur wenig ändert. M. Caspar-Filsers Landschaften haben noch immer ihre helle Geräumigkeit und leidenschaftliche Bewegtheit, auch K. Caspars malerische Haltung ist so gut wie unverändert, das heißt breiig und im Ungefähr verschwimmend. F. Heckendorf hat von seiner dalmatinischen Reise bedeutende Eindrücke mitgebracht, aber allzu schnellfertig umgesetzt. Die Gemälde haben großen farbigen Reichtum und schönen tonalen Zusammenhang, aber es fehlt ihnen das letzte in der Überwindung der

Farbsubstanz. Auch I. W. Schülein kommt nicht völlig über die Farbe hinweg. Eine Enttäuschung bereitet W. Püttner mit seinen Gemälden, man sucht umsonst die Erinnerung an den Maler aufzufrischen, der seinerzeit mit einigen Gemälden Trübner übertroffen hatte. Eine sehr ernsthafte Bemühung um die Grundprobleme der Malerei beweisen die Gemälde von J. Heß, der Cézanne studiert hat und die Ergebnisse mit großer Gewissenhaftigkeit und viel versprechender Begabung verwertet. Weniger überzeugend wirken die Landschaften und Gruppen von H. Troendle, worin sich ein bemerkenswerter Stil vorbereitet, auch H. Lassers gemalte Aktgruppen lösen sich nicht aus der kreidigen Trockenheit des Vortrags. W. Unold zeigt das ausgezeichnete Bild einer Frau mit zwei Kindern, im übrigen fügen C. Mense und G. Schrimpf nichts Neues zu dem Bild ihrer künstlerischen Arbeit. O. Nückel überrascht mit zwei Stadtbildern, die neben A. Kanoldts pedantischen Stilleben ungemein belebt wirken. Die größte künstlerische Energie scheint der Oldenburger J. Öltgen zu vertreten, drei Gemälde dieses zweifellos von Kokoschka geweckten Malers versprechen mehr an Zukunft, als alles andere zusammen. Die Plastiken von F. Kölle und B. Bleeker halten das wenig aufregende, aber infolge der handwerklichen Gediegenheit gern geduldete Niveau. *M. R. M.*

DÜSSELDORF

Eduard v. Gebhardt-Gedächtnisausstellung.

Mit Eduard v. Gebhardt ist der Maler ins Grab gegangen, der zu Düsseldorfs Größen zählte. Die Verehrung, die man dem Künstler zollte, war bedingungslos. Lokalpatriotischer Stolz ließ eine kritische Einstellung zu seinem Werke als verletzend erscheinen. Damit aber ist dem Andenken Gebhardts nicht gedient. Denn bei weitem nicht alles, was er geschaffen hat, besitzt unbestrittenen künstlerischen Wert. Erst die Scheidung zwischen seinen aus eigentlich künstlerischem Geist entsprungenen Arbeiten und den allzu zahlreichen Bildern gleichgültigen Genres und den malerisch ganz schwachen Gemälden seiner Altersroutine kann Gebhardts künstlerischem Schaffen die ihm gebührende Stelle in unserer Kunst zuweisen. Hätte die erste Gedächtnisausstellung diesen Willen zu einer kritischen Sichtung an den Tag gelegt, so wäre Eduard v. Gebhardt wahrlich besser geehrt worden, als es tatsächlich der Fall ist. Denn diese Ausstellung zeigt Bilder aus allen Zeiten und in allen Qualitätslagen bunt durcheinander; und das trübt den Blick für Gebhardts künstlerische Bedeutung mehr, als es ihn klärt.

Man hätte seinen religiösen Bildern nur einen ganz bescheidenen Raum zuweisen dürfen. Denn bis auf einige seiner früheren Arbeiten, in denen noch wahrhaft stille, gesammelte Andacht zum Ausdruck kommt — hierzu gehört das im Besitz der Familie Krupp befindliche Bild „Auferweckung des Jairi Töchterlein“ —, tragen die meisten seiner so bestimmten Werke lediglich ein religiöses Thema rein genremäßig erzählend vor und lassen den Beschauer so gleichgültig, wie das Düsseldorfer Genre, dem sie angehören, es allgemein tut. Zwar hat Gebhardt unter Verschleierung seiner ihm eigentümlichen linear-flächigen Anschauungsform versucht, Bewegung und Tiefe in seine späteren religiösen Gemälde zu bringen. Allein diese Bewegung, weit entfernt von dem echten Barockcharakter unserer modernen religiösen Bildkunst, ist doch im Grunde nur einer Aufgeregtheit, nicht einer Erregtheit des Gemütes der dargestellten Menschen entsprungen.

Auch in der Komposition verrät sich der erzählende Charakter des Künstlers. Seine großen Kirchengemälde — etwa die Bilder im Kloster Loccum und in der Düsseldorfer Friedenskirche — berichten von einem Ereignis religiöser Art und entbehren durchaus der sammelnden Kraft, die das Geschehnis zu vergeistigen vermag. Das Auge läuft von Gestalt zu Gestalt, ohne zu einem Mittelpunkt gezwungen zu werden. Gebhardt war eben im Grunde ein starker Realist, dem allein der Mensch in seiner individuellen Erscheinung ursprüngliche künstlerische Kraftäußerung auslösen konnte. Seine große Meisterschaft liegt daher in seinen frühen Bildnissen und seinen Skizzenköpfen, die mit ungemeiner Sicherheit das optische Phänomen festhalten. Sie stellen das eigentliche, große Vermächtnis eines großen Malers dar. Aus ihnen und aus seinen beispiellos getreuen Kopien nach Werken alter Meister hätten die besten Arbeiten ausgewählt und ausgestellt werden müssen. Dann hätte die Gedächtnisausstellung wirklich ihrem idealen Zwecke gedient. *H. W. Keim.*

HANNOVER

Die neue Ausstellung der Kestner-Gesellschaft wirkt nach den beiden vorhergegangenen etwas mager. Der Holländer Adriaan Lubbers zeigt Bilder aus Italien, die meist auf ganz feine Nuancen von Grau abgestimmt, einen differenzierten Farbgeschmack offenbaren, auch kompositionell straff und ernst aufgebaut sind. Jedoch vermißt man in ihnen eine letzte Intensität, die mit rein

äußerlichen Mitteln zu erreichen, auch in den wenigen Porträts vergebliche Anstrengungen gemacht werden. Mit Recht hat man die Kunst des Norwegers Alf Björn in die hinteren Räume verbannt. Am besten ist er noch in einem offenbar frühen Bilde, hinter dem Munch steht; die neueren Bilder sind ein Konglomerat aus stilisiertem Verismus und einem Schuß Jugendstil. Im ganzen recht unerfreulich. Margarete Fischer-Bayers Aquarelle sind kunstgewerblich. Als Entwürfe oder als Einfälle für angewandte Kunst betrachtet sind diese Arbeiten aber viel besser, als das, was man so im allgemeinen in dieser Art zu sehen bekommt.

Ferd. Stuttmann.

KÖLN

Manchmal wird der Kölnische Kunstverein Etappe der großen Heerstraße zwischen den Hauptstätten. So im April. Er zeigt eine Sammlung Marc Chagall, und das ist eine wirkliche Tat. Die Bilder der Sowjetzeit, die man in Berlin bei Gelegenheit der van Diemen-Ausstellung sah, sind ergänzt durch Arbeiten des jüngsten Pariser Aufenthaltes, die kürzlich die Galerie Barbazanges brachte. Aus älteren Epochen des Malers hängen ebenfalls bezeichnende Stücke. Eingeführt wird die festliche Veranstaltung durch ein Vorwort H. F. Seckers, des Kölner Museumsleiters. Sein treffender „Satz mit Chagall", gefunden in Paris vor den neuen Bildern, fehlt leider. Er heißt: „Chagall a son goût." Das stimmt jetzt ungemein. Eigentlich begann die Schätzung des seltsamen Russen mit der Feststellung, daß Symbol und Geheimnis bei ihm kein Schwindel waren, daß er wirklich mit einer uralten Vergangenheit in Verbindung stand. Außerdem erlebte aber Chagall den Kubismus in dem Paris der Vorkriegszeit. Seit er dorthin zurückkehren konnte, hat er „son goût". Er träumt von bunten, delikat zusammengestellten Farben. So kommt ein Blumenstrauß in die Nähe Odilon Redons. Ganz neu ist das Porträt der Frau des Künstlers in Schwarz und mit Nelke, holbeinisch abgewogen, vornehm und mit Stolz auf gute Mache, der in der Pariser Luft liegt. Diese Vorzüge würden aber die Bewunderung für den Maler nicht rechtfertigen, wenn von seinen Bildern nicht ein Etwas ausginge, das sich nicht in Worte einfangen läßt. Man glaubt ihm. Man glaubt ihm den Russen, der Gogol illustrieren darf, den Juden, der alte Priester und ihre Gebräuche malt, den Menschen, der sich des Lebens freut. Anschauungen und Malmittel der Vergangenheit sind für Chagall wie der dernier cri. Hinter allen wechselnden Gesichtern steht ein Mann, der mit Grimasse nach außen sieht und lieber in sich hinein horcht. So zeigt den Maler seine schönste Zeichnung.

Alfred Salmony.

LEIPZIG

Im Leipziger Kunstverein sah man eine liebevoll zusammengestellte Schau von Aquarellen und Graphik von Christian Rohlfs. Es waren meist Arbeiten aus den letzten fünf Jahren, die aufs neue bestätigen konnten, über welch seltene phantasiereiche Schöpferkraft der Meister verfügt. In eine andere Sphäre, die einer reinen zeichnerischen Gestaltung, führte die außerordentlich glücklich ausgewählte Reihe von Porträtzeichnungen Olaf Gulbranssons, der seit seiner vor einigen Jahren erfolgten Übersiedlung nach Oslo die engere Fühlung mit Deutschland etwas verloren hat. Unter den mit fabelhafter Sicherheit der Hand gestalteten Zeichnungen befanden sich einige, die zum Besten auf diesem Gebiete überhaupt zu rechnen sind. Mit einer größeren Kollektion von Gemälden, Zeichnungen und Graphik, wartete zum ersten Male der junge Leipziger R. O. Voigt auf. Seine Kaltnadelradierungen von Vorstadtmotiven verraten eine seltene Frische und unmittelbarste Anschauung. Gemälde wie das „Parkhaus", „Vorstadt-Eisbahn" und ein „Stilleben" besitzen eine überraschende farbige Geschlossenheit, obwohl im übrigen noch nicht alle seine Kräfte zu voller Entfaltung gelangt zu sein scheinen.

* * *

Heinrich Barchfeld zeigte Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle von Carl Seifert. Der junge Leipziger erbrachte mit dieser Ausstellung der besten Arbeiten aus den letzten drei Jahren zum ersten Male den Beweis, daß er auf einem Wege sich befindet, der ihn zur Erfüllung einer eigenen Sendung geleiten kann. In zarten, feinsilbrig dünnen Tönen bewegt sich seine Malerei, deren Vorwürfe meist religiös empfundene Motive und weiträumige Landschaften bilden. Organische Konturen, linear stilisiert, schwingen hier in mitunter etwas gezwungener Rhythmisierung. Eine leichte Melancholie liegt in seinen reizvollen, fast entstofflichten Landschaftsaquarellen aus dem Harz und der Weichselniederung. Sie leben vornehmlich ebenso von einer traumhaften, romantischen Stimmung wie die lyrisch-dekorativ gehaltenen figuralen Kompositionen seiner Gemälde. *T.*

STUTTGART

Im März und April war Karl Hofer zum erstenmal in Stuttgart mit einer größeren Anzahl von Werken zu sehen. Das Kunst-

haus Schaller brachte eine Reihe seiner neueren Gemälde, daneben Handzeichnungen und Graphik. Hofers künstlerische Bedeutung ist im „Cicerone“ schon hinreichend gewürdigt worden. Es interessierten vor allem einige Landschaften, denen sich Hofer in den letzten Jahren stärker zugewandt hat; die ausgestellten Stücke zeigten ihn von dieser Seite nicht sehr glücklich, jedenfalls noch nicht von der Reife seiner figürlichen Bilder. Aber auch von den letzteren hatte man in der kleinen ausgezeichneten Auswahl der letztjährigen Ausstellung „Neue deutsche Kunst“ einen wesentlich stärkeren Eindruck gewinnen können.

Neben Hofer waren noch Arbeiten von Walter Ostermayer, einem jungen Stuttgarter Plastiker, ausgestellt. Ostermayer hat noch nicht eine eigene, starke Linie gefunden, aber der Ernst, mit dem die Anregungen von Haller, Fiori u. a. verarbeitet sind, läßt berechtigte Erwartungen für seine Weiterentwicklung zu.

Von größerem Interesse ist eine kleine Schau von Aquarellen und Zeichnungen von Reiner Imre, die das Kunstkabinett am Friedrichsplatz zeigt. Reiner Imre ist ein junger, in Deutschland lebender Ungar, der entschieden Begabung hat und mit Geist seine Ideen vorzutragen versteht. Es steckt in diesen Zeichnungen sehr viel Selbständiges und Frisches in der Auffassung, und nur nebenbei mag darauf hingewiesen werden, daß zuweilen der Einfluß von Paul Klee deutlich wird und man sich daneben bei manchem an Dürersche Zeichnungen erinnert fühlt. Jedenfalls wird man die weiteren Arbeiten dieses Künstlers mit Aufmerksamkeit verfolgen müssen. *B-l.*

Von Künstlern und Gelehrten

Eduard Grützner, der bekannte Genremaler, ist kürzlich, 79 Jahre alt, in München gestorben. Schüler K. v. Pilotys, hat der gebürtige Schlesier in München seine zweite Heimat gefunden, die ihm jenen Ruf von Popularität eintrug, der immer das Gegenteil von künstlerischer Qualität ist. Ein Maler, der zeitlebens nur den Bruder Kellermeister und zechende Mönche gemalt hat, d. h. Bilder jener satten Selbstzufriedenheit, an denen der Spießer sein Wohlgefallen fand, steht so fern von jedem rein künstlerischen Kriterium, daß man heute über eine derart ephemere Erscheinung kaum mehr zu sagen nötig hat, als daß mit dem Tode dieses Malers auch den Hunderten seiner Genrebilder ein Ziel gesetzt wurde. — In Paris starb der Direktor der städtischen Kunstsammlung im Petit-Palais, Henri Lapauze, im Alter von 58 Jahren. Ihm dankt das Petit-Palais seine durchgreifende Reorganisation im Sinne eines wirklich modernen Museums. — In London ist am 15. April der berühmte Bildnismaler John Singer Sargent, 69 Jahre alt, gestorben. Er war 1856 zu Florenz als Sohn amerikanischer Eltern geboren und wurde in Paris Schüler von Carolus Duran. Er stellte seit 1879 im Pariser Salon und in der Londoner Akademie seine Bildnisse aus, die vom Publikum viel bewundert wurden. Sargent war der Typ des sogenannten Modemalers und als solcher auch in Deutschland vielfach beschäftigt. Ob sich sein Name lange in der Geschichte der Kunst behaupten wird, dürfte angesichts seiner durchaus oberflächlichen und eklektizistischen Malweise sehr zweifelhaft sein. — Im Alter von 55 Jahren ist der bekannte Berliner Architekt August Endell gestorben, der seit 1918 Direktor der Breslauer Kunstakademie war und als Schriftsteller auch durch sein Buch „Die Schönheit der Großstadt“ bekannt geworden ist. — Am 2. April ist in Rom Luigi Pigorini gestorben. Ihm verdankt das Museo etnografico e paletnografico im Collegio Romano, das ehemalige Kircherianum seine heutige Gestalt. Seine wissenschaftlichen Arbeiten hat er in den „Notizie degli Scavi“, den „Monumenti antichi“ der Accademia dei Lincei und dem „Bollettino di paletnologia italiana“ niedergelegt. — Zum Direktor des „Gabinetto del Restauro“ bei der Direzione Generale delle Belle Arti hat das Ministero della pubblica istruzione den Comm. Tito Venturini Papari ernannt. Man verdankt ihm u. a. die Restauration der Fresken Correggios im Dom zu Parma und Filippo Lippis im Dom zu Spoleto. — In Leipzig verstarb kürzlich der Verlagsbuchhändler Dr. Fritz Baedeker, der Seniorchef des bekannten Verlagshauses, dessen Reiseführer in mehr als einem Fall die eigentlichen Pioniere kunstgeschichtlicher Forschung, zumal in Europa, gewesen sind.

Neue Bücher

Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck. 1. Bd. Herausgegeben von Dr. W. H. Dammann und Dr. Harry Schmidt. Verlag des Kunstgewerbemuseums der Stadt Flensburg. 1923.

Der Band steht am Anfang einer Reihe, der man nur gutes Gedeihen wünschen kann. Veröffentlichung wissenschaftlich

wertvoller Beiträge zur Heimatforschung ist ihr Ziel: greifbares und glückliches Symbol dafür die Widmung dieses ersten Bandes an Pastor Johannes Biernatzki, von dem Heise in seiner „Norddeutschen Malerei“ sagt: „Biernatzki bleibt der Vater aller Kunstgeschichtschreibung des hamburgischen Mittelalters.“ Biernatzki hat nämlich in jahrelanger Arbeit viele Bände Auszüge über die Kunstgeschichte Nordelbingens aus den Quellen exzerpiert (aufbewahrt in der Landesbibliothek in Kiel) und selbst manche der gewonnenen Resultate veröffentlicht. — Aus der Fülle des Materials des vorliegenden nahezu 300 Seiten starken Buches seien nur wenige Aufsätze hier genannt: J. Warncke, Zur Geschichte der Torellischen Wandgemälde im Audienzsaale des Rathauses zu Lübeck. R. Wiebalck, Jürgen Heitmann der Ältere und der Jüngere, zwei Bildschnitzer (des 17. Jahrh.) aus Wilster. K. Hüseler, Die Kieler Fayence-Manufakturen. M. Sauerlandt, Sunte Ilsaben Becker (Pokal aus dem ausgehenden Mittelalter). A. Rohde, Hamburgische Instrumentenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts. W. Jackstein, Die Stellung der neueren Baukunst Schleswig-Holsteins zu der in Dänemark und im Reiche. Rudolf Muuß, Die Kalkmalereien in der Tatinger Kirche (1621 von Steffen Stager aus Tönning). W. Rehder, Altholländische Bauweise in Friedrichstadt an der Eider. E. George, Die wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen der Westküste Schleswig-Holsteins zu den Niederlanden. — Die letzten Arbeiten sind Dissertationen. Zu erwähnen bleibt, daß zum Zustandekommen der Publikation sowohl öffentliche Körperschaften als Private in nachahmenswerter Weise Opfer gebracht haben. *Wiese.*

Der Malkasten. Künstler-Anekdoten. Gesammelt und erzählt von Arthur Roessler. E. P. Tal & Co., Verlag. Leipzig 1924.

Von Hokusai bis Kokoschka. Von Giotto bis Liebermann. Was die Welt an Schnurren über die Künstler zu erzählen weiß („se non é vero, é ben trovato“, so denkt man zuweilen), ist in diesem kleinen unterhaltsamen Bändchen gesammelt. Man sollte öfters die Welt der Kunst, die bei uns allgemein viel zu ernst genommen wird, durch die lustige Brille des Schalks sehen, wie es in diesem Buch geschieht. Wie sehr viel wohler wäre uns Armen! *B.*

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Andreas Lindblom, Jacques Philipppe Bouchardon och de Franska Bildunggarna vid Stockholms Slott under Rokokotiden. Alen qoist und Wicksell's Boktryckerei A. B. Uppsala 1924.

Matth. Gerster und Konrad Kümmel, Vatikan und Peterskirche, 3. Auflage. Montana-Verlag, Zürich u. Stuttgart 1924.

Anton Hekler, Die Kunst des Phidias. Mit 54 Abb. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

J. V. Želízko, Felsgravierungen der südafrikanischen Buschmänner. Mit 20 Lichtdruck- und 8 Offsettafeln. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig.

Hermann Otto Fichtner, Romfahrt. Kurzer kunstgeschichtlicher Führer durch Rom. Josef Kösel und Friedrich Pustet, München.

Verschiedenes

AMSTERDAM

Zur Erinnerung an das 650 jährige Bestehen der Stadt Amsterdam wird vom 1. Juli bis 15. September dieses Jahres eine historische Übersicht über die holländische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart veranstaltet. Im Reichsmuseum wird das Material vom Mittelalter bis 1700 zu sehen sein. Das Stockholmer Museum gab bereits die Zusage, Rembrandts „Verschwörung des Claudius Civilis“ nach Amsterdam leihen zu wollen; aus Paris wird Rembrandts „Fabius Maximus“ erwartet. Das Städtische Museum wird das Material von 1700 bis zur Gegenwart aufnehmen. *H.*

HAMBURG

Das vor zwölf Jahren bearbeitete Vorhaben der Errichtung eines Ausstellungsgebäudes soll wiederum in Angriff genommen werden. Dem Unternehmen ist guter Erfolg dringend zu wünschen, denn in der Tat ist es beinahe skandalös, daß die zweite Stadt des Deutschen Reiches noch immer nicht über ein Ausstellungshaus verfügt. Der Umfang des idealen Schadens, der hieraus Hamburg erwächst, ist schwer abzuschätzen. Jahr für Jahr entgehen dadurch den Künstlern und Kunstfreunden wichtige Gelegenheiten, sich über den Fortgang unseres Kunstlebens zu unterrichten. *K.*

DER KUNSTMARKT

Bevorstehende Versteigerungen

BERLIN

Rudolph Lepke versteigert am 12. Mai 1925 und folgende Tage die Sammlung des verstorbenen Konsuls M. Minkowski, der in Königsberg etwa 45 Jahre lang eine zweite Heimat besaß und einer der bekanntesten Förderer der Kunst und des Kunstgewerbes dieser Stadt gewesen ist. Er war ein Sammler aus Passion, zunächst um mit den Schätzen der Kunst sein Heim zu schmücken. Das Beieinander alter Kunst der verschiedensten Formen und Stilarten gab dem Hause des Verstorbenen sein eigentlich geistiges Fluidum. Aber dieses war dennoch wiederum örtlich gebunden, da der Sammler sich ausschließlich auf die Vergangenheit seiner zweiten Heimat, nämlich Ostpreußen, festgelegt hat. Von den Möbeln ist es das heimische Barock, das in den prachtvollen Schränken und Schreibkommoden vorzüglich vertreten ist, während die Sitz- und Ziermöbel mehr dem englischen Formenkreise des 18. Jahrhunderts angehören. Die Gemälde, meist niederländischer Herkunft, sind durchweg interessant und von gutem Durchschnitt, die englischen Farbstiche nicht minder bedeutsam wie die Bildnisminiaturen und Kleinkunstarbeiten. In der Gruppe der Keramik hat Meißen weitaus den Vorrang, aber auch Wien und Berlin sind neben Delft gut vertreten. Auch die Abteilung des Silber verfügt über kulturgeschichtlich interessante Dokumente, und nicht zuletzt sind die in dieser Sammlung vereinigten 18 Originalarbeiten Adolfs von Menzel, darunter das große Studienblatt zur Piazza d'Erbe mit der Mitteilung an Paechter und das reizende Aquarell einer humorvollen Satire auf Paul Meyerheim, eine Überraschung für jeden Freund dieses Künstlers.

Der prächtig ausgestattete Katalog ist mit einem Vorwort von H. C. Krüger soeben erschienen.

FRANKFURT a. M.

Französische Bilder bei Bangel.

Rud. Bangel, Frankfurt a. M. versteigert am 19. Mai die Sammlung des Grafen J. Bouly. Die Kollektion, die insgesamt 100 Gemälde und Handzeichnungen, ausschließlich der französischen Schule des 19. Jahrhunderts umfaßt, enthält Stücke von seltener Qualität. Der mit 32 Tafeln ausgestattete Katalog ist mit einem Vorwort von Meier-Graefe versehen, dem sämtliche Bilder zur Begutachtung vorlagen. Im Rahmen dieser Vorbesprechung seien nur einige der importantesten Stücke hervorgehoben, von denen viele in der Literatur bekannt sind.

Von Gustave Courbet finden wir ein Gemälde „Nackte Frau in der Landschaft", ferner eine „Winterlandschaft" aus der schlimmen Zeit vor seinem Ende, jedoch unbedingt eigenhändig, das die lose Spontanität, die Courbet auch in dieser Zeit noch in glücklichen Stunden besaß, verrät. Eine Perle der Sammlung ist eine große Landschaft von Corot, die nach Meier-Graefe eines der bedeutendsten Beispiele der breiten Manier Corots darstellt. Das Bild steht auf der gleichen Höhe wie die Contrebandiers und ähnliche Meisterwerke und ist in den 50er Jahren entstanden. Monet ist mit einem für die Übergangszeit zu den Serien der 90er Jahre charakteristischen Werk „Der Eisgang" vertreten, der zu dem in der gleichen Zeit entstandenen Bild ähnlichen Motivs des Luxembourg in nahen Beziehungen steht. Von Jules Dupré eine Arbeit in bester Zeit: „Landschaft mit Tümpel". Die ganze Kraft der Individualität Duprés, seine tiefe Farbe und sein kraftvoller Aufbau der Landschaft stecken in dem Bilde. Weiterhin sind zu nennen ein „Kinderkopf" von Eugène Carrière von selten schöner Qualität, aus der frühen Zeit des Meisters, zwei charakteristische Arbeiten aus dem Volksleben „Bürger in der Provinz" und „Unterhaltung und Überredung" von Daumier, eine bedeutende Landschaft von Victor Dupré, zwei in helleren Farben gehaltene Werke von Georges Michel, sowie ein „Stilleben" aus der ersten Pariser Zeit von van Gogh. Zwei Pastelle von Degas der 80er und 90er Jahre stellen Tänzerinnen dar. Von Th. Rousseau findet sich eine in bräunlich hellen Mischtönen gehaltene „Landschaft mit Vieh", ein spontan niedergeschriebener Natureindruck von einer für Rousseau nicht eben häufigen Palette. Weiterhin sind zwei typische Arbeiten der 80er Jahre von Sisley, schöne Werke von Rosa Bonheur, Géricault und anderen führenden Meistern der französischen Schule vorhanden.

Am 26. Mai folgt bei Rud. Bangel eine Versteigerung von auserlesenen alten Porzellanen, die die Bestände zweier bekannter deutscher Sammlungen umfassen. Das durch die Versteigerung Darmstädter auf dem Kunstmarkt geweckte Interesse für Porzellan dürfte mit dieser Auktion neuen Ansporn erhalten. Hervorragend vertreten sind die Höchster Manufaktur mit Figu-

ren, Gruppen und Geschirren, ferner Meißen durch Figuren von Kändler, Ludwigsburg, Frankental u. a. deutsche Marken, sowie die gesuchten Fabriken ausländischer Manufaktur wie Capo di Monte, Zürich usw. Das Vorwort zu dem mit zahlreichen z. T. farbigen Abbildungen ausgestatteten Katalog ist von Prof. Dr. Rob. Schmidt geschrieben. *r.*

* * *

Hugo Helbing versteigert am 18., 19. und 20. Mai die Ostasiatische Sammlung Alexander D . . . Der Katalog der Sammlung beginnt mit chinesischem und japanischem Porzellan und zeigt vor allem sehr schöne Teller und Platten aus der Kang-hsi- und Kienlung-Zeit. Es folgen sehr interessante japanische Töpfereien und Teezeremonialgefäße sowie japanische und chinesische Lackarbeiten von wundervoller Ausführung.

Einen breiten Raum nimmt eine an Mannigfaltigkeit und Qualität selten gezeigte Auswahl von japanischen Netsuke in Elfenbein, Holz usw. ein. Besonders zu erwähnen sind eine große Anzahl von figuralen Specksteinarbeiten aus der Ming- und Kang-hsi-Zeit sowie Arbeiten in Jade, Bergkristall und Rosenquarz.

Die Sammlung zeigt vorzügliche Provenienzen, verweist doch der Katalog auf Erwerbungen aus der Pariser Sammlung A. Huc aus vor Jahrzehnten erworbenem Johanneumbesitz, sowie aus der ehemaligen Sammlung der Königin Carola von Sachsen. An die Sammlung des Herrn Alexander D. schließt sich der Besitz eines rheinischen Industriellen an: chinesische und persische Frühkeramik (Raghès-Schalen), chinesische Wirkbilder und schließlich eine Anzahl orientalischer Teppiche. *r.*

LEIPZIG

Albertina-Dubletten-Auktion bei C. G. Boerner vom 25.—27. Mai 1925. Bisher wurden aus dem reichen Dublettenbestand der Wiener Sammlung nur immer teils einzelne kostbare Blätter, teils kleine Spezialgebiete abgegeben. Diesmal kommt bei C. G. Boerner zum erstenmal eine umfassende Zusammenstellung alter Graphik zur Versteigerung, und zwar nur Originalgraphik des 15. bis 17. Jahrhunderts. Die kostbarste Abteilung dieser Versteigerung bilden ungefähr 200 Originalradierungen Rembrandts, zum großen Teil in frühen Plattenzuständen. Ferner das Werk des Lucas van Leyden, der nach der jüngsten Publikation von Geheimrat Friedländer wieder ganz besonderes Interesse in Anspruch nimmt. Auf die große Seltenheit des Vorkommens guter Drucke von Lucas van Leyden wird dort mehrfach hingewiesen. Eine besondere graphische Köstlichkeit bildet das Werk des Augustin Hirschvogel, unter dem sich etwa 20 jener entzückenden Landschaftsblätter befinden, die hie und da einmal einzeln vorkommen und dann heiß umstritten zu werden pflegen. Von weiteren Hauptmeistern sind Israel van Meckenem und Schongauer zu nennen, jeder mit 50 bis 60 Blättern, von denen jedes einzelne eine Seltenheit bedeutet. Kleinmeister, deutsche Holzschnitte, andere frühe deutsche Meister und ein paar wenige Niederländer und Italiener entstammen noch der Albertina. Damit ist aber der Inhalt dieser reichen Versteigerung nicht erschöpft. Der Katalog enthält noch eine zweite Dublettenpartie aus dem Besitz des Britischen Museums in London. Er bringt ferner erstklassige und vollständige Werke einiger feiner Niederländer Graphik wie Everdingen und Waterloo, und vor allem eine über 100 Blatt umfassende kostbare Dürer-Sammlung, sowohl Kupferstiche als Holzschnitte, letztere vielfach in Probedrucken.

LONDON

Am 19., 20. und 21. Mai wird bei Christie eine Sammlung von französischen Möbeln, Sèvres-Porzellan, Objets de Vertu und andern Kunstgegenständen aus dem Besitze der Almira, Countess of Carnarvon zur Versteigerung kommen. Ein sehr interessantes Stück dieser Kollektion, die vom verstorbenen Alfred de Rothschild der Lady Carnarvon vermacht worden war, ist ein illuminiertes, italienisches Missale, datiert 1532, mit 17 ganzseitigen Miniaturen, das Horace Walpole 1755 von der Richard Mead-Bibliothek erworben hatte. Von historischer Bedeutung ist eine Emaille-Châsse (Limoges) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit 12 bemalten (Landschaften mit Amorini usw.) Plaketten, im Stile des Couly Noylier. Die Châsse soll von François I. dem Kardinal Wolsley überreicht worden sein, und von diesem dem Henry VIII., der sie der Anne Boleyn schenkte. Unter den Möbeln befinden sich äußerst wertvolle Stücke aus der Werkstatt des J. P. Dusantoy, Roger Vandercruse La Croix, L. Boudin, C. C. Saunier, A. Weisweiler, J. H. Riesener und Macret. Den Kunstfreunden wohlbekannt ist das Sèvres-Porzellan, das sich an Glanz mit demjenigen der Wallace Gallery durchaus messen kann. Weiter enthält die Sammlung Louis XV.

und Louis XVI. Uhren sowie Kandelaber, Schnupftabakdosen, Nadelbüchschen sowie Miniaturen von Nicholas Hilliard, John Hoskins und N. Laorsince.

* * *

Am 22. Mai wird bei Christie eine Gemäldeversteigerung stattfinden, die an Wichtigkeit die meisten der letzten Jahre hinter sich lassen wird. Es handelt sich um Gemälde und Zeichnungen, die vom verstorbenen Alfred de Rothschild der Countess of Carnarvon vermacht worden waren, sowie um fünf englische Porträts aus dem Besitze des Earl of Carnarvon. Aus dem reich illustrierten Katalog (10s.) seien herausgegriffen: J. L. Boilly, „The Artist's Wife in His Studio"; drei Bilder von Cuyp, worunter „A View of the Banks of the Maas"; Gabriel Metsu, „A Lady Drawing a Bust"; Adrien van Ostade, „Peasants at an Inn"; „A Woman with a Child in her Arms, at a Door"; Jan Steen, „A Merry Company"; Jacob van Ruisdael, „Cascade"; Gainsborough, „Portrait of Anne, Countess of Chesterfield", „Portrait of Philip, fifth Earl of Chesterfield"; Reynolds, „Portraits of Frances, Countess of Romney", „Portraits of the Countess of Carnarvon and her Son", „Portraits of Colonel Ackland and Lord Sidney". Unter den Zeichnungen befinden sich zwei Szenen von Louis Nicolas de Lespinasse, Louis XVI. und Marie Antoinette an den Ufern der Seine darstellend, ferner Napoleon und Mitglieder der Familie Beauharnais von J. L. Boilly; eine Dame, auf einer Terrasse spazierend, von Boucher; Zeichnungen von Rowlandson und von Félicien Rops. *Bo.*

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

FRANKFURT a. M.

Der Hof-Antiquar Z. M. Hackenbroch ist bei der hiesigen Handelskammer zum Fachbeirat für die Antiquitätenbranche ernannt worden.

LONDON

Joseph Widener in Philadelphia hat seine weltbekannte Gemäldesammlung um zwei weitere Werke vermehrt. Seine neuesten Erwerbungen sind „La Danseuse" von Renoir aus der Sammlung des verstorbenen Durandruel und „Venus und Adonis" aus der Sammlung des Earl Spencer, der bereits zu Anfang dieses Jahres ein halbes Dutzend alte Meister nach den Vereinigten Staaten verkauft hat. Der Kaufpreis für Earl Spencers Gemälde ist unbekannt, sicher aber betrug er weniger als von New York nach London gekabelt wurde (eine Million Dollar)[1]. Das Werk soll aus dem Palazzo Barbarigo in Venedig stammen und wurde von dem zweiten Earl of Bristol (gestorben 1676) erworben, von dem es dann an die Familie des Lord Spencer überging. Spencers „Venus und Adonis" gleicht mehr der am 1. Mai bei Christie zur Versteigerung kommenden Version aus dem Besitze Lord Darnleys als dem Tizian im Prado. Auf den Gemälden Spencers und Darnleys ist Cupido wach, währenddem er auf dem Pradobilde wie auf den Versionen der National Gallery in London, der Torlonia-Gallerie und der Sammlung Normanton schläft. Die Venus des Earl Spencer ist übrigens von allen Versionen die am wenigsten bekannte. Weder Waagen erwähnt sie, noch wird sie in Charles Ricketts Monographie über Tizian angeführt. Die verschiedenen Tizian zugeschriebenen Versionen von „Venus und Adonis" haben bisher auf den englischen Auktionen folgende Preise erzielt: Version der Sammlung Bryan, 1798, £ 152; Version der Sammlung Henry Hope, 1816, £ 152; Version der Sammlung Normanton, 1843, £ 300; Version der Sammlung Leigh Court, 1884, £ 1680 (1899 für £ 420 versteigert). *Bodmer.*

MAGDEBURG

Herr Dr. W. A. Luz, früher im Kunsthause Schaller-Stuttgart, hat die Leitung der Kunsthandlung Heinrichshofen übernommen. *r.*

MITTEILUNG DER SCHRIFTLEITUNG

Der Herausgeber dieser Zeitschrift, Prof. Dr. Georg Biermann, hat soeben seinen Wohnsitz für die kommenden Sommermonate wiederum an den Tegernsee verlegt und bittet darum, daß fortan alle Zusendungen an ihn oder an die Schriftleitung dieser Zeitschrift unter der von früher her bekannten Adresse: Post Rottach am Tegernsee erfolgen.

[1] Vgl. dazu auch die Mitteilung unseres amerikanischen Mitarbeiters. Die Schriftltg.

Der Elfenbeinschnitzer Joachim Henne

Mit 18 Abbildungen auf 6 Tafeln und 2 Textabbildungen

Von ALFRED ROHDE-Hamburg

I. Joachim Henne in Hamburg (1663—1665)

ES ist schwer, den Lebenswegen der Künstler des 17. Jahrhunderts nachzuspüren; meist sind es ruhelose Gestalten, die plötzlich da auftreten, wo ihnen Aufträge winken, die ebenso schnell verschwinden, um an anderer Stelle wieder aufzutauchen, wir suchen sie bald im Inlande, bald im Auslande, bald an diesem Hofe, bald an jenem. Kleine Zufälligkeiten — ein Ehekonsens, Kindtaufen, Prozesse u. a. — ermöglichen es uns manchmal, sie auf einige Jahre oder Jahrzehnte urkundlich festzulegen, andere Jahre oder Jahrzehnte bleiben für uns im Dunkel, bis auch sie durch einen Zufallsfund erhellt werden.

Ein solcher ruheloser, nie ganz seßhafter Künstler scheint der Elfenbeinschnitzer Joachim Henne gewesen zu sein. Er ist in der kunsthistorischen Literatur nicht ganz unbekannt. Scherer[1] bildet ein Berliner Relief (Abb. 1) von ihm ab und erwähnt ein zweites (Abb. 2) im Kaiser-Friedrich-Museum. Das war aber auch alles. Das eine Relief ist auf der Rückseite signiert und trägt die Jahreszahl 1663. Beide Reliefs sind auch bei Voege[2] und bei Vollbach[3] abgebildet und beschrieben. Urkundlich wußte man nur noch durch einen Berliner Adreßkalender aus dem Jahre 1707[4], daß Henne „Hofporträtmaler in Miniaturen" gewesen ist und zum Personalbestand der Akademie jener Zeit gehörte, und dazu kommt ergänzend allenfalls die kurze Notiz bei Nicolai[5]: „Joachim Henne, ein Bildnismaler in Miniatur, auch Wachsbossierer und Elfenbeinschneider im Kleinen. Er überreichte 1702 dem Könige des Kronprinzen Bildniß in Miniatur und ward darauf zum Hofminiaturmaler mit 200 Rthl. Gehalt ernennet." Auf dieser Notiz fußen auch die Angaben in den älteren Künstlerlexiken. Henne tritt uns hier meistens entgegen als der Miniaturmaler vom Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die beiden erwähnten und abgebildeten Elfenbeine (Abb. 1 und 2) sind in ihrer künstlerischen Fassung so verwandt und stehen, worauf Scherer hinweist, so deutlich unter dem Einfluß der Bildnisse eines Philippe de Champaigne und Rigaud, daß auch das unbezeichnete (Abb. 2) dem Henne zuzuschreiben ist. Nun trägt das erste auf der Rückseite die Signatur: „HAMB Anno 1663 Die 19 Aug. Joachim Hennen Fecit." Soll das HAMB einen Sinn haben, so kann es sich nur auf Hamburg beziehen. Ein nicht signiertes Porträt (Abb. 4) eines Kavaliers in der modischen Tracht stofflicher Überfülle des beginnenden Barockzeitalters, das alter Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg ist, und das aus altem Hamburger Familienbesitz stammt, reiht sich ohne Schwierigkeiten in den durch die Berliner Reliefs eindeutig festgelegten Porträtstil des Meisters ein; in seiner Feinheit, die sich dem Kavaliermäßigen des Dargestellten anpaßt, ragt es über die anderen beiden Bildnisse noch hinaus. Die Heraushebung des Bildnisses durch einen architektonischen Hintergrund angedeuteter Bauwerke und Säulen lehnt sich auch hier an fran-

---

[1] Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance, Leipzig, S. 104/105.

[2] (Voege), Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 2. Auflage, Die Elfenbeinbildwerke, Taf. 45, Nr. 202 u. 205.

[3] Vollbach, Die Elfenbeinbildwerke, Bd. I der Bildwerke des Deutschen Museums, Berlin 1923. S. 74.

[4] Mueller, Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1896. S. 83.

[5] Nicolai, Nachrichten von den Baumeistern usw. Berlin und Stettin. S. 1786, S. 92.

zösische Vorbilder an. Wer dargestellt ist, ließ sich nicht feststellen, eine Tinteninschrift „J. N. Bartels" auf der Rückseite stammt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bezieht sich auf einen früheren Besitzer, den wir in dem Gesanglehrer Dr. Johann Nikolaus Bartels um so eher vermuten dürfen, als das Museum das Stück von einem C. M. H. Bartels in Hamburg erwarb.

Als weiteres Stück besitzt das gleiche Museum eine „J. H. F. 1665" signierte Elfenbeinmedaille (Abb. 5/6) und eine dazu gehörige Hohlgußmedaille (Abb. 7/8). Diese Hohlgußmedaille, die einzige Hamburgische (?) Hohlgußmedaille, die nachzuweisen ist, trägt das Datum 1661, 14. März. Beide, das Elfenbein und die Medaille, sind zweiseitig und zeigen auf der einen Seite das Bildnis des Bürgermeisters Barthold Moller, auf der anderen Seite eine Wiedergabe der Michaeliskirche. In der Literatur[1] wird die Medaille gewöhnlich 1661 datiert. Doch ist dieses Datum, das sich lediglich auf die Einweihung der Kirche bezieht, schon deshalb falsch, weil der Turm in dieser Zeit noch gar nicht vorhanden war. Erst 1663 beginnt die Bautätigkeit am Turm, und 1665 war dieser bis zum Beginn der Helmspitze hochgeführt; der Turm wurde damals mit einem Notdach versehen und erst nach neuerlichen Geldsammlungen zur Vollendung des Turmes 1668 fertiggestellt. Die Medaille kann also nicht vor 1665 gegossen sein, das rückt sie in die Nähe der Elfenbeinmedaille, und man wird diese ohne Bedenken als Modell für die Hohlgußmedaille ansprechen dürfen. Die Signatur J. H. wird sich daher auch nicht auf den Medailleur (Scherer S. 105) beziehen, zumal die Signatur auf der Medaille fortgelassen ist, sondern nur auf den Elfenbeinschnitzer des Modells.

Die Lösung der Signatur J. H. und damit die Zuteilung der Elfenbeinmedaille an Joachim Henne wird bestätigt durch ein ovales, aus zwei Platten bestehendes „Joachim Henne 1665" bezeichnetes Relief, das sich in Hamburgischem Privatbesitz fand.

Wieder stellt es (Abb. 9/10) den Bürgermeister Barthold Moller dar, in großer fast bis zu den Knien reichender Figur, neben einem Tisch stehend, die linke Hand auf ein Buch legend, während die rechte Hand vor der Brust ruht; er steht im Amtsornat ohne Hut, das von langem, wallenden Haar umrahmte Gesicht in Dreiviertelprofil, vor einem großen architektonischen Aufbau mit symbolischen Figuren in Nischen und einer Vorhangdraperie an der linken Seite (vgl. die Berliner Reliefs). Die Architektur, die weder mit der Innengestaltung des alten Rathauses[2] noch mit der der alten Michaeliskirche übereinstimmt, scheint einen Phantasieaufbau darzustellen, dessen symbolische Figuren in Beziehung zu der Tätigkeit des Dargestellten stehen: Gerechtigkeit, Friede[3] und Wohltätigkeit. Etwas im Gegensatz zu dieser mehr akademischen Behandlung des Hintergrundes steht die Porträtauffassung, die in realistischer Treue wie die Berliner Bildnisse nicht vor einer gewissen Häßlichkeit des Gesichtsausdrucks zurückschreckt.

Es ist hier am Platze, einige Lebensdaten[4] über den Dargestellten einzu-

---

[1] Gaedechens, Hamburgische Münzen und Medaillen, Bd. III, 1876. S. 93, Kirsten, Porträtmedaillen Hamburgischer Bürgermeister und Ratsherren. Hamburg 1916. Gottschewski, Hamburgische Denkmünzen des 17. Jahrhunderts und die Zeitgeschichte, Flugblatt 16 des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. Langermann, Hamburgisches Münz- und Medaillen-Vergnügen. Hamburg 1753. S. 34 und S. 232.

[2] Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Reincke, Hamburger Staatsarchiv.

[3] Am Sockel dieser Figur die Signatur J. Hen., ausführliche Signatur auf der zweiten Platte siehe unten.

[4] Gottschewski, a. a. O. Langermann a. a. O. S. 36. Happel, Relationes Curiosae Bd. I. Hamburg 1707. S. 201. Georg Nicolai, Unsterblicher Nachruhm. Hamburg 1667.

Abb. 1
Joachim Henne. Männliches Bildnis
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Abb. 2
Joachim Henne. Bildnis eines Unbekannten
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Abb. 3
Joachim Henne. Bildnis eines Unbekannten
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Abb. 4

Abb. 5

Joachim Henne. Elfenbeinmedaille. Vorderseite Bildnis des Barthold Moller
Rückseite Ansicht der Hamburger Michaeliskirche. 1665

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Abb. 6

Abb. 7

Joachim Henne. Silberne Hohlgußmedaille. Vorderseite Bildnis des Barthold Moller
Rückseite Ansicht der Hamburger Michaeliskirche. Holländische Arbeit um 1665

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

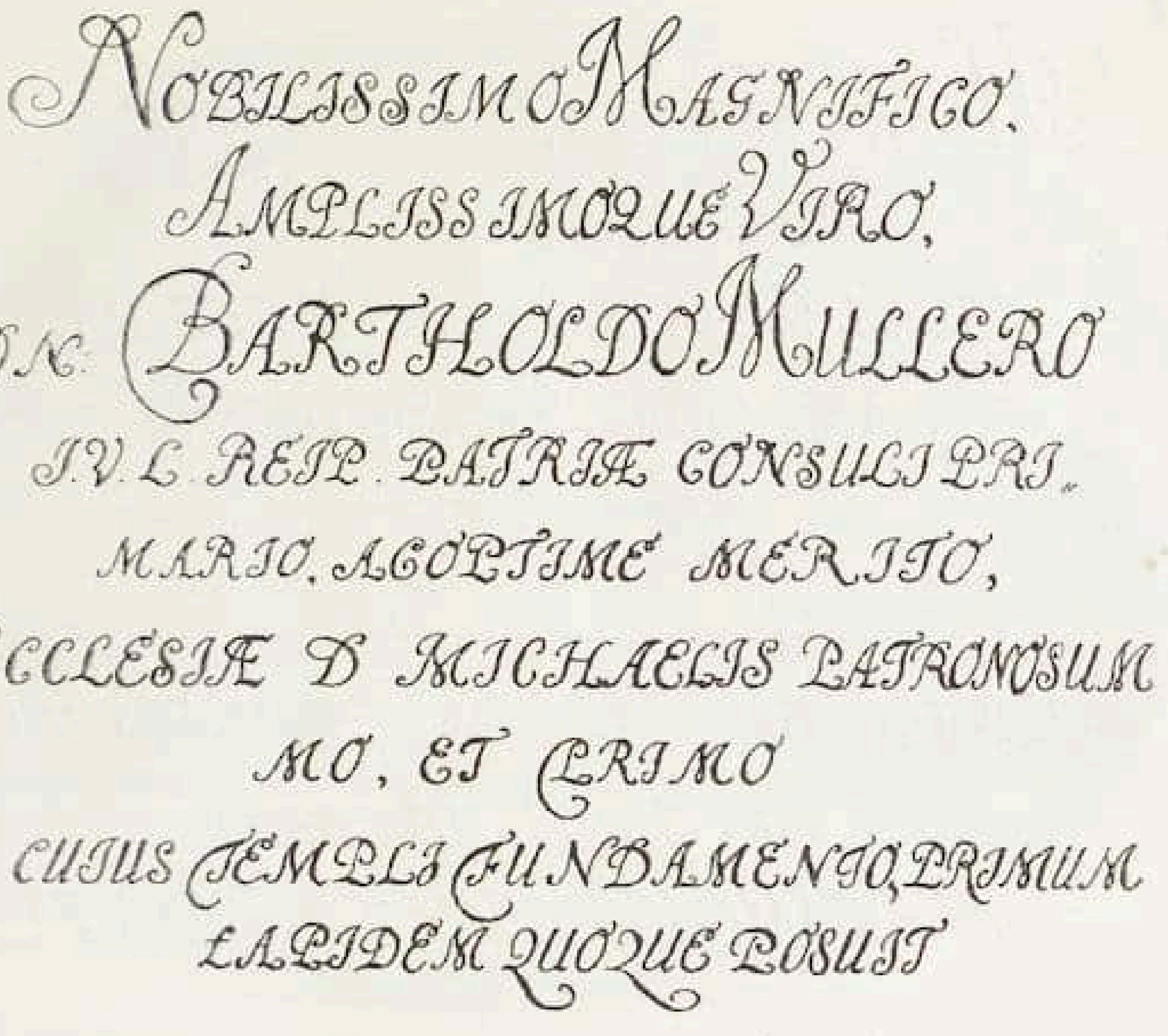


Abb. 10

Joachim Henne. Rückseite zu Abbildung 8

fügen, der in der bewegten Zeit des dreißigjährigen Krieges und in den Jahrzehnten, die dieser Zeit folgten, auf die Geschichte Hamburgs mitbestimmend eingewirkt hat. 1605 geboren, aus einem alten Hamburger Patriziergeschlecht stammend, wuchs er mit zwei gleich tüchtigen und begabten Brüdern (die drei „Hamburgischen Horatios" nannte die Zeit sie) auf, studierte in Leyden und Basel, wo er die Lizentiatenwürde erwarb. Nach mehrfachen Auslandsreisen wurde er, inzwischen mit Elisabeth von Eitzen verheiratet, 1635 in den Rat seiner Vaterstadt gewählt, mit diplomatischen Sendungen in das Ausland mehrfach betraut. 1644 wurde er Bürgermeister und übernahm als solcher das Baupatronat des Neubaus der Michaeliskirche. Für die Zeitgenossen mag sein Name mit der Baugeschichte dieser ersten Michaeliskirche, die am 5. März 1750 durch einen Blitzstrahl vernichtet wurde, unlösbar verknüpft gewesen sein. In ihm haben wir die treibende Kraft zu erblicken, die immer wieder die Mitbürger zu neuen Geldopfern für den großen protestantischen Kirchenbau aufgemuntert hat. 1649 legte er selbst den Grundstein, 1661 fand die feierliche Einweihung statt; vor der endgültigen Vollendung des Turmes starb Barthold Moller am Ostertage des Jahres 1667.

Die zweite zu dem Bildnisrelief gehörige ovale Platte zeigt die Ansicht der Michaeliskirche in ihrem Stadium vom Jahre 1665, genau wie auf der Elfenbeinmedaille, hier aber umgeben von einem großen freien Platz, den eine Ringmauer im Hintergrunde abschließt. Links vor den Kircheneingang hat der Künstler einen kleinen Obelisken aufgestellt, ein Freundschaftssymbol mit dem schwach erkennbaren, nur angedeuteten Wappen der Familie Moller. Über dem Kirchendach schwebt in Wolken, aus denen Strahlen hervorbrechen, ein

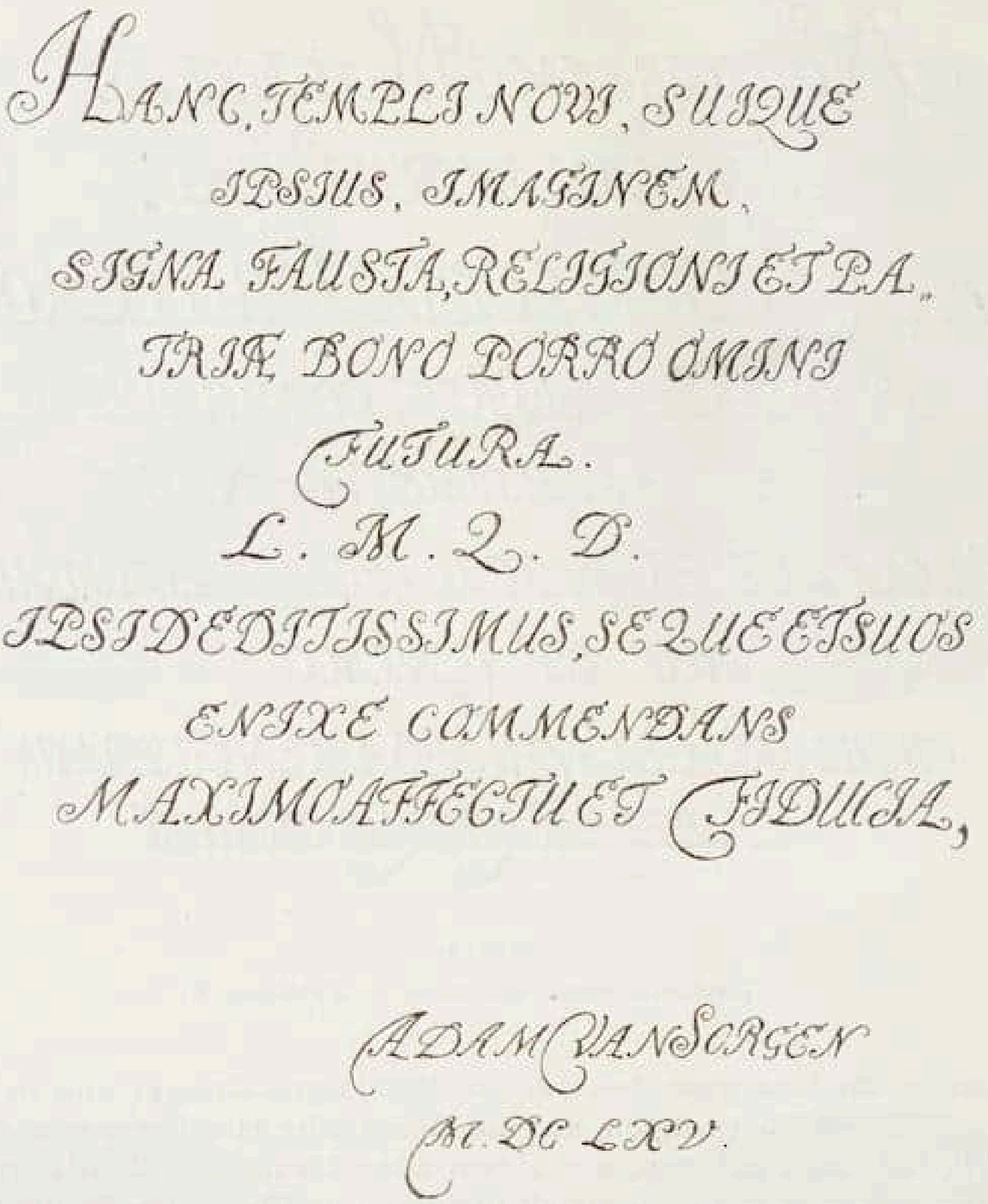


Abb. 11
Joachim Henne. Rückseite zu Abbildung 9

Engel, der das Hamburger Wappen in den Händen hält. Auf einem Stein links im Vordergrund des Reliefs ist die Künstlersignatur angebracht.

Auf der Rückseite beider Tafeln ist in wundervoller Barockschrift (Abb. 11/12) eine ausführliche Inschrift eingegraben, die etwa besagt, daß der wohlverdiente Barthold Moller, Patron der Michaeliskirche, den Grundstein gelegt hat und daß das Bild dieses Tempels und des Moller selbst weiterhin glückbringende Zeichen für die Religion und das Vaterland sein sollen; Adam van Sorgen widmet dieses Relief 1665 in höchster Zuneigung und Vertrauen dem Hamburger Bürgermeister, ihm ergeben, sich und die Seinen in hervorragendstem Maße empfehlend.

Adam van Sorgen, einer holländischen Familie angehörend, wird in einem Protokoll[1] des Utrechter Notars E. van Rhée vom 13. Februar 1667 als Kaufmann zu Hamburg erwähnt, mit ihm war seine Mutter Sara van der Wielen, Witwe des Leonard van Sorgen, seine Schwester Maria, die Daniel

[1] Freundliche Mitteilung des Utrechter Archivs, in Hamburgischen Urkunden ist nach Mitteilung des Hamburgischen Staatsarchivs van Sorgen nicht nachweisbar.

Abb. 8

Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Barthold Moller. 1665

Abb. 9

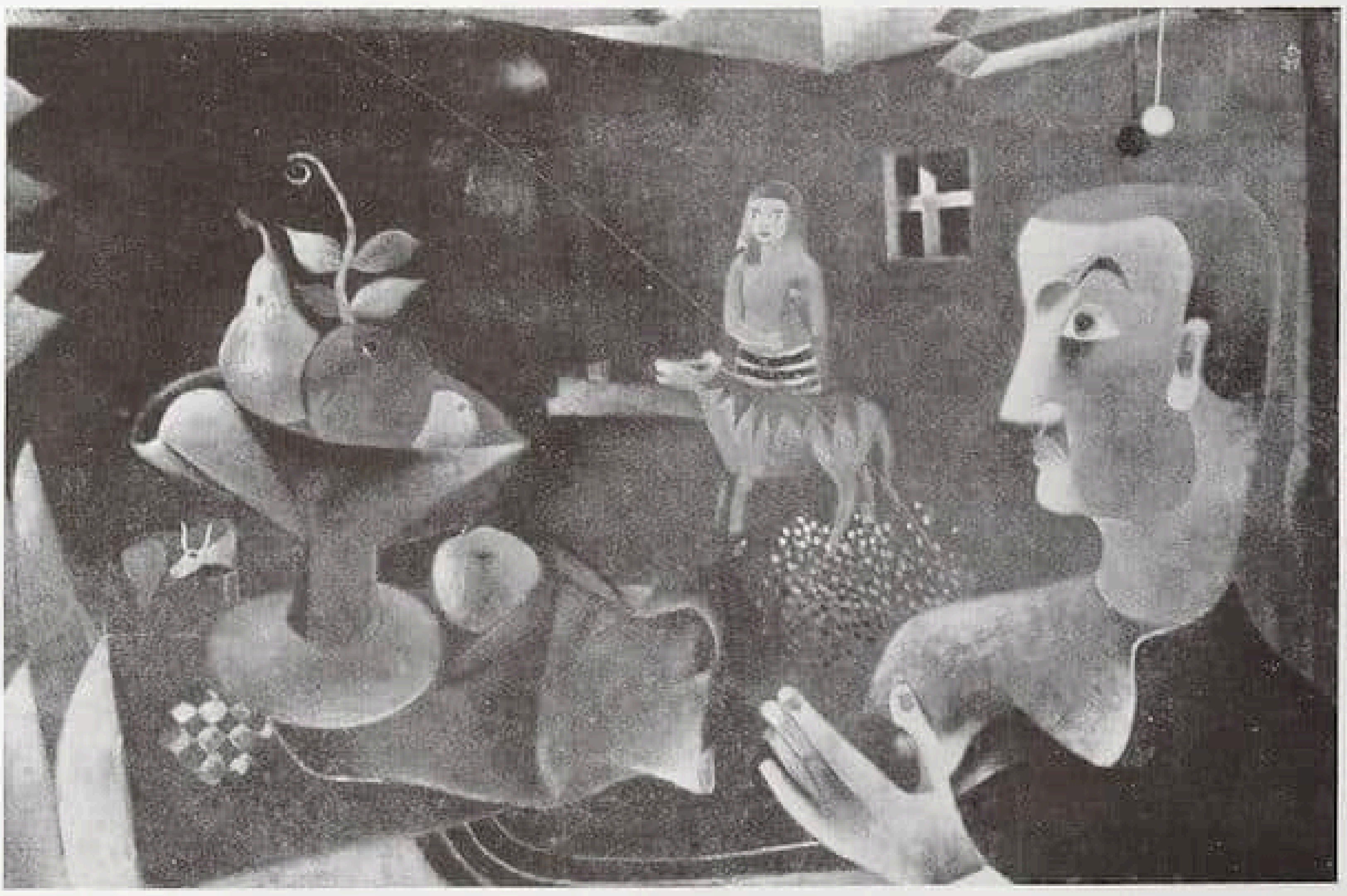
Ansicht der Hamburger Michaeliskirche. 1665

J o a c h i m   H e n n e

Hamburger Privatbesitz

Heinrich Campendonk

Familien-Nachmittag. Aquarell
Bes.: Dr. P. F. Schmidt, Berlin



Heinrich Campendonk

Bauernhof. Ölgemälde

le Conte heiratete, und sein Bruder Johann van Sorgen in Hamburg. Ob sie sich hier nur zeitweise aufhielten, oder ob sie zu den protestantischen Einwanderern aus Holland, was nahe liegt, gehörten, ist nicht ersichtlich.

Immerhin löst uns dieser Adam van Sorgen das Rätsel der erwähnten Hohlgußmedaille. Wir entnehmen aus der Inschrift, daß er der Auftraggeber des großen Reliefs gewesen ist, das er Barthold Moller widmete, er wird den Künstler dann veranlaßt haben, das Elfenbeinmodell unter Benutzung und in Anlehnung an das vorliegende Relief zu schnitzen, und dieses Modell wird er nach Holland geschickt haben, um danach hier und nicht in Hamburg die Hohlgußmedaille herstellen zu lassen. Holland war im 17. Jahrhundert die Heimat dieser Gußtechnik, mannigfache Beispiele (Pieter van Abeele d. Ä. und d. J.[1] sind uns erhalten, während die Gußmedaille des Barthold Moller in Hamburg allein stehen würde.

Wenn sich auf diese Weise mehrere Elfenbeine des Joachim Henne mit Sicherheit auf Hamburg festlegen lassen, so liegt die Annahme eines längeren Aufenthaltes des Künstlers in dieser Stadt nahe. Den Nachweis erbrachte das Hamburgische Staatsarchiv[2], das feststellen konnte, daß Joachim Henne zu St. Michaelis (!) zwei Kinder taufen ließ: am 29. September 1663 Niclas und am 27. August 1665 Maria Lisabeth, von der zwei Taufpaten der bekannten Goldschmiedefamilie Lambrecht angehörten. In den Bürgerbüchern wird Henne nicht erwähnt.

Woher Henne kam, wissen wir nicht, ebensowenig, wohin er unmittelbar ging und deshalb sind der Rätsel noch viele. Anfragen, die nach Schwerin, Kopenhagen, Stockholm gerichtet wurden, erhielten eine negative Antwort. Fast hätte man sich damit bescheiden müssen, einen Hamburger Aufenthalt des Künstlers festgestellt zu haben, der in die Zeit von 1663—1665 fällt, da veranlaßte eines Tages eine an das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg von Dr. Arvid Julius Stockholm gerichtete Anfrage über den Elfenbeinschneider Cavalier eine Rückfrage über Joachim Henne und Theodor Faaberg-Kopenhagen gab den entscheidenden Hinweis auf den Aufenthalt des Künstlers in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts: 1671 taucht Joachim Henne in Kopenhagen auf.

Fortsetzung folgt.

[1] Wurzbach, Niederländisches Kunstlexikon Bd. I und Meyer, Allgemeines Künstlerlexikon Bd. I S. 15.

[2] Ich verdanke den Nachweis Herrn Dr. Kellinghusen.

Heinrich Campendonk

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von PAUL FERD. SCHMIDT

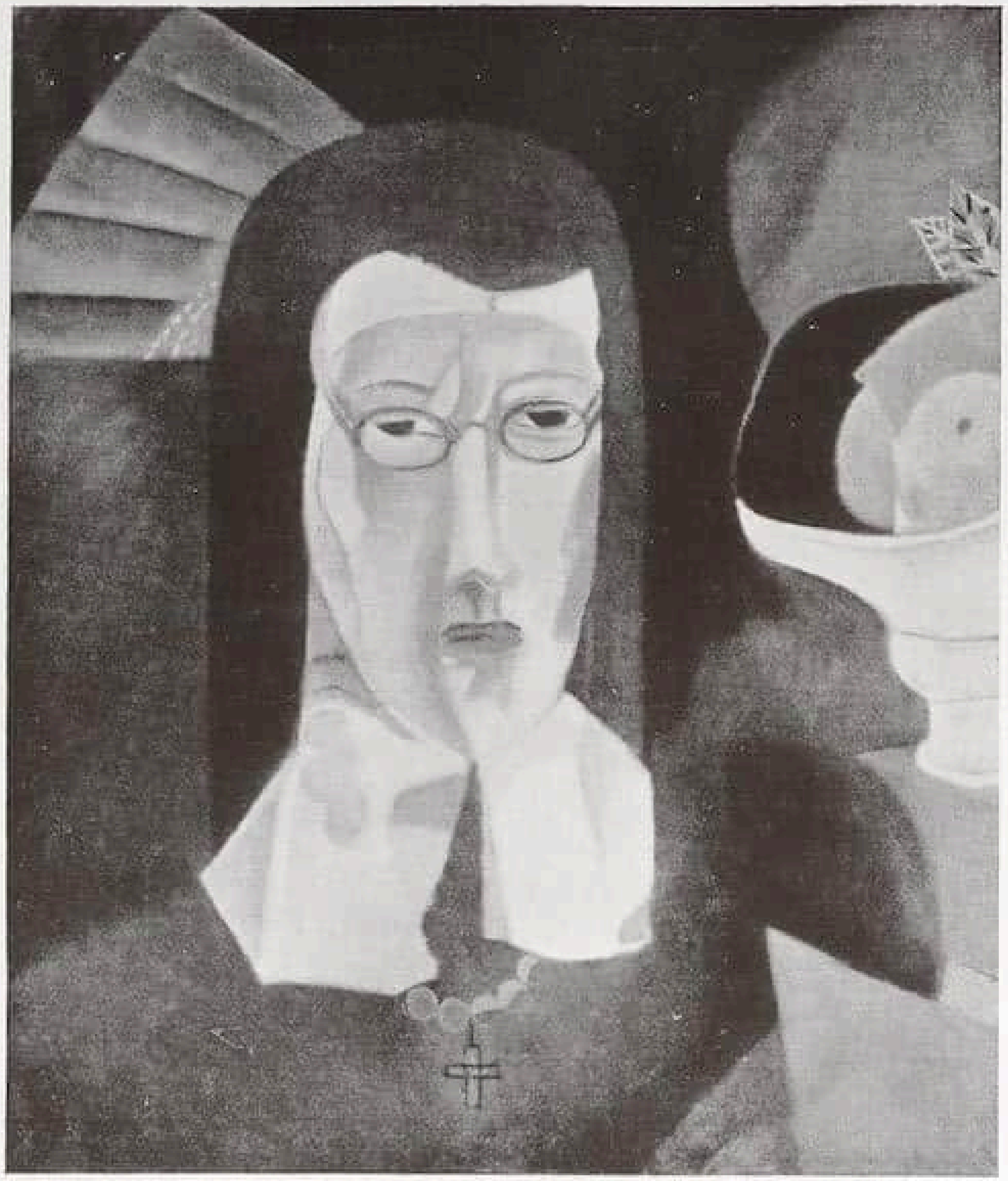
DIE rheinische Heimat hat Campendonk wieder empfangen; zu seinem Ausgangspunkt, der Vaterstadt Krefeld, hat er heimgefunden. Aber nun sitzt er abseits der Stadt, weit draußen in seinem schönen und wunderlichen Hause und arbeitet für sich in seliger Stille und Einsamkeit, wie er seit Jahrzehnten schon fern von allem geräuschvollen Treiben nur seiner Arbeit gelebt hatte, in den kleinen Dörfern Sindelsdorf und Seeshaupt am Starnberger See.

Diese Heimkehr ist nicht oberflächlich zu verstehen. In den vielen Jahren seiner Abwesenheit am Rande der oberbayrischen Ebene ist er Rheinländer geblieben wie an dem Tage, da er auszog, von den glänzend aufgehenden Gestirnen Marcs und Mackes angezogen, nach dem kleinen Sindelsdorf, dem geistigen Mittelpunkt des „Blauen Reiters"; rheinisch war seine Art schon bei der frühesten Schulung durch Thorn-Prikker in Krefeld geblieben, und rheinisch hat sich seine Kunst bewährt in all den Wandlungen, die sie seitdem durchgemacht hat. Wer den Einsiedler nach seiner so abweichenden und gar nicht rheinisch scheinenden Absonderung von heiterer Geselligkeit beurteilt — die er gleichwohl in engerem Freundeskreise kräftig und anmutend zu pflegen weiß — der würde sehr weit fehlgehen. Nicht äußeres Gehaben bestimmt die Art seiner Kunst, sondern das Wesen ihrer Werke und ihr sinnlich-geistiger Eindruck.

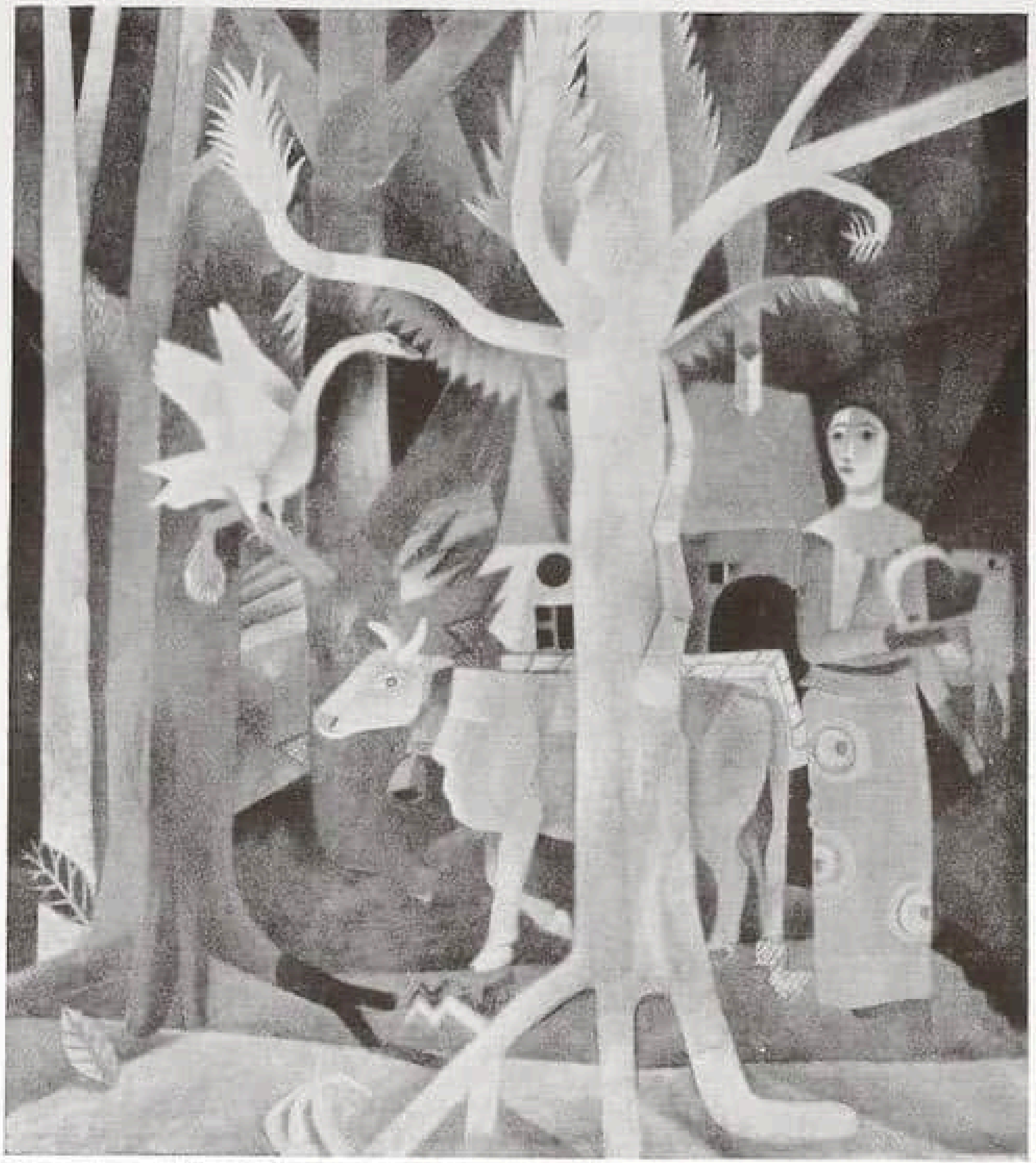
Und hier hatte sich (im Sommer 1924) der Düsseldorfer Kunstverein ein höchst lebendiges Verdienst um rheinische, um deutsche Kunst erworben, als er die erste umfassende und umfangreiche Schau seiner Werke in stattlichen Räumen versammelte und so der breiten Öffentlichkeit, im Grunde zum ersten Male Gelegenheit bot, sich ein Bild von dem Schaffen dieses reif Gewordenen zu machen. Alles, was bisher von Campendonk in deutschen Städten gezeigt worden ist, war Stückwerk und Ausschnitt aus augenblicklicher Produktion. Seit Jahren hat er sich zurückgehalten, kaum geringe Proben seiner Arbeit offenbart. Nun liegt überraschend das Werk seiner Reifezeit, etwa seit Kriegsende bis zur Gegenwart, vor. Das Zustandekommen dieser glücklichen Gelegenheit ist vor allem dem tapferen Eintreten von Walter Cohen und Regierungsrat Niehaus zu danken. (Wer Campendonk kennt, der weiß auch, daß es schwerlich ohne solche Tatkraft von außerhalb zu einer repräsentativen Schau vor der Öffentlichkeit gekommen wäre.)

Die rheinische Natur Campendonks — hier erschließt sie sich überzeugend in ihrer fröhlichen Mannigfaltigkeit. Aber was bedeutet dies, wie kann heute, wo von europäischer Gesamtkunst schon die Rede ist: wie kann von einem so kleinen Territorium heute noch der Charakter einer künstlerischen Besonderheit ausgehen?

August Macke, Seehaus und Hans Bolz, diese drei durch den Krieg und seine Folgen zu früh hingerafften, bedeuten uns teure Reliquien rheinischer Art, und ihnen schließt sich Campendonk an, der ihr Erbe weiter und fruchtbringender als Lebender ausgebaut hat. Unzweifelhaft, wenn irgendwo, müssen wir bei diesen gebürtigen Rheinländern aus Bonn, Aachen, Krefeld den Sinn des Heimatlichen ergründen können. Hier hat, unbeschwert von akademischer trostloser Gleichmacherei und Tradition, sich eine junge Generation erhoben und in landschaftlicher Besonderheit deutsche Art der jüngsten

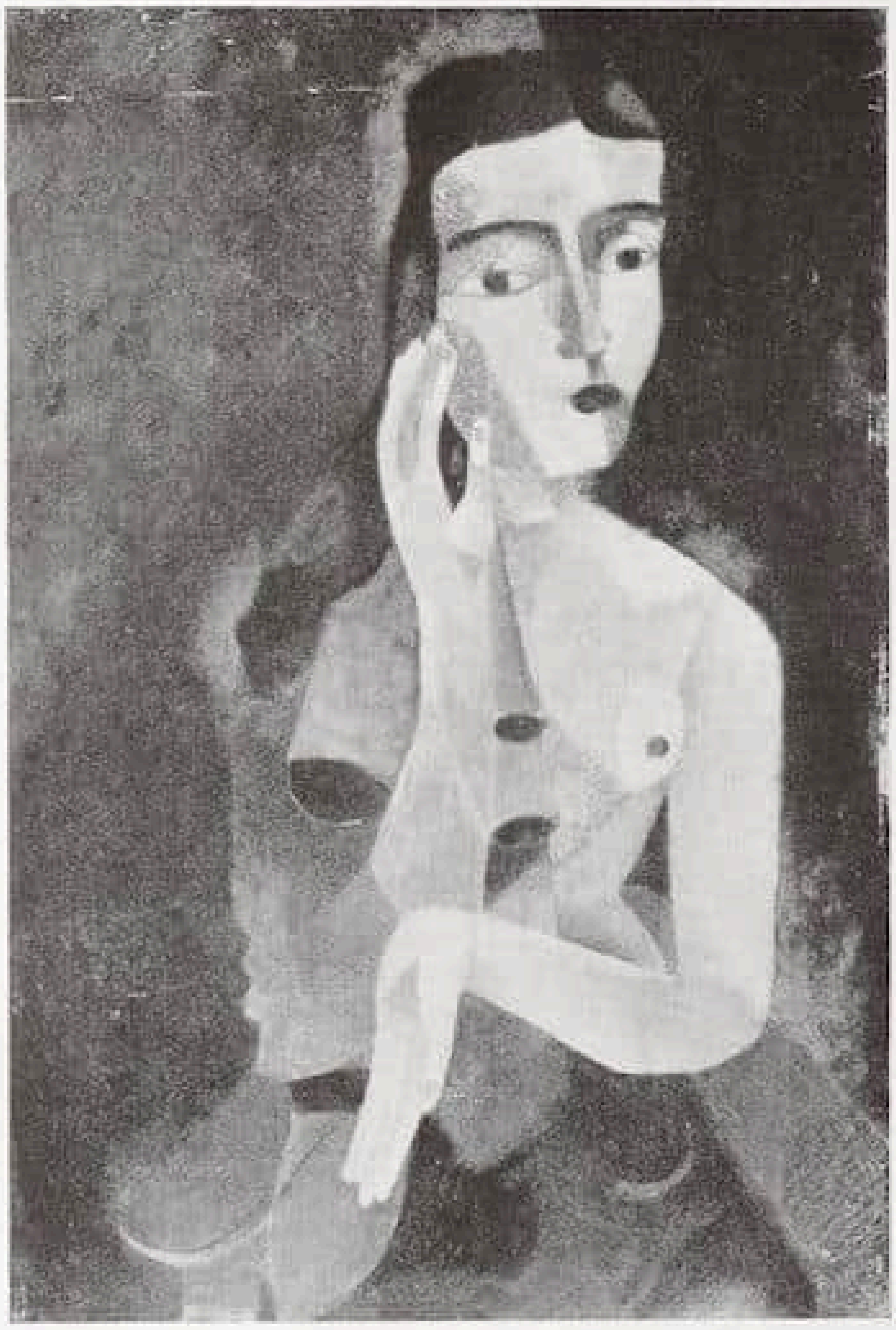


Die Nonne



Der weiße Baum
Société Anonyme, New York

Heinrich Campendonk



Heinrich Campendonk Sitzendes Mädchen
Galerie B. Koehler, Berlin

Heinrich Campendonk, Hirtenbild Bes.: Paul Multhaupt, Düsseldorf

Kunst uns hingestellt als Gleichnis unserer Zeit und dieser besonderen Färbung europäischer Welt.

Im Herzen Europas und in Wahrheit als politischer, wirtschaftlicher, geographischer Knotenpunkt liegen die Rheinlande da, offen allen Einwirkungen von Ost und West und Süden, selber stets bereit, nach allen Richtungen auszuteilen von ihrem Reichtum, und mit ihrer Lebenslust den guten Europäer von überallher bei sich als ihresgleichen zu empfangen und von deutscher Art den freundlichsten, geselligsten Eindruck zu vermitteln. So nun schaut auch die unbefangene Kunst des Rheinlands aus, die wir hauptsächlich in jenen Namen verkörpert finden: offen jedem starken richtunggebenden Einfluß, recht im Mittelpunkt aller gut europäischen Bewegungen von Matisse zu Chagall, von Munch zu Picasso und Paul Klee: alle aber in sich verschmelzend zu einer Einheit, die vom Franzosen die gute Haltung und Form, vom Russen den grenzenlosen Irrationalismus, vom Italiener die kühle Sicherheit, vom Deutschen die romantische Lust zum Fabulieren und von der Heimat die Gabe nimmt, das alles in heiterste, leuchtende Farbenpracht zu kleiden und in ihr das Symbol der Vereinigung all der scheinbar widerstrebenden Elemente aufzustellen.

Denn dies ist offenbar das Gemeinsame jener jung Gestorbenen mit Campendonk und als das wahrhaftige Eigentum ihres rheinischen Geblütes anzusprechen: daß sie märchenhaft umgebildete Wirklichkeiten durch eine unwirkliche und bis zum Phantastischen gesteigerte Schönfarbigkeit ausdrücken. Altrheinische Fabulierkunst spricht sich weniger in fabelhaften Gegenständen als in unwahrscheinlichen Kombinationen aus; und ihr romantisches Gepräge erhält diese Welt der umgedeuteten Tatsachen durch die Farbe, die von aller Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit und Augentrug entbunden wird. Lebte Macke noch völlig im Bann des realen Daseins, suchten Seehaus und mit stärkerer Kraft Hans Bolz — um den man wohl die heftigste Trauer empfinden darf — konkretes Leben in spirituellfarbige, kubistisch irisierende Formen zu pressen: so hat die vollkommene Erfüllung dieser rheinischen Darstellungsformel erst Campendonk bringen können, weil ihm ein rastloses Weiterschaffen durch anderthalb Jahrzehnte vergönnt war. Er hat, wo nicht sich, so doch jenes rheinländische Ideal bereits in einer Weise vollendet, die uns ihn als den wesentlichsten Vertreter dieser Romantik begrüßen läßt; unbeschadet aller Möglichkeiten weiterer Vervollkommnung, die dem Fünfunddreißigjährigen noch bestimmt sind.

* * *

Wirklich: es handelt sich hier um Romantik, und um eine solche, die durchaus nicht wesensfremd ist jener vor 120 Jahren. Was die romantischen Dichter in Verse gießen wollten, und wovon der große Maler Philipp Otto Runge träumte als dem Endziel seiner Bemühungen: hier scheint es, in so viel späterer und unpassenderer Zeit, sich erfüllt zu haben. Die Welt poetisch gesteigert darzustellen, war das Bestreben aller Romantiker, Traum und Wirklichkeit als Einheit zu gestalten, wie es Novalis auf der einen, E. Th. A. Hoffmann auf der anderen Seite erfüllten. Was sie aber unbefriedigt ließen: die farbigsinnliche Unmittelbarkeit der Anschauung, gedachte Runge in seinen „Hieroglyphen" zu geben, Symbolen der Gotteswelt, deren tiefste Bedeutung in ihrer Farbe lag. Dies nun scheint in unerwarteter Weise unsern rheinischen Neuromantikern (und mit ihnen kühnen Phantasten wie Chagall, Marc, Paul Klee) gelungen zu sein: der Wirklichkeit überraschend durch märchenhafte Farbe neue Glaubwürdigkeit in dichterischem Sinne zu geben. Und das ist

Campendonks größtes Verdienst und das Unbeschreibliche seiner Wirkung, daß er die schlichteste Gegenwärtigkeit in eine Sphäre traumhafter Schönheit versetzt; daß er sie im höchsten Sinne „romantisiert".

Dieses Mittel spricht sich einfach aus, wie alles Große und ist doch so schwer; erreichbar am Ende nur der ununterbrochenen Arbeit an sich selber durch eine lange Zeitspanne und dem Verarbeiten mannigfachster Anregungen. Denn auch Campendonk ist seine Synthese nicht auf einen Anlauf gelungen, und nicht ohne daß er vielfältige Quellen zeitgenössischer Malerei aufgenommen hätte. Am Ende aber ist die Synthese sein ganzes und unverbrüchliches Eigentum geworden, und in allen Wandlungen und Beeinflussungen ist er sich selber treu gewesen, standhaft zu seinem Ziele strebend.

Sein Mittel aber, das ihn zu diesem romantischen Endziel geführt hat, ist die völlige Trennung der Farbe vom Gegenstand. Nicht nur so, daß es keine Naturfarben — wie sie der Realist und naive Beschauer auffaßt — bei ihm gibt und die Kolorierung willkürlich wird, (das ist auch der Fall bei den deutschen Ausdruckskünstlern wie Nolde oder Schmidt-Rottluff): sondern die Farbe nimmt überhaupt keine Rücksicht mehr auf die Dinge und überzieht Unzusammenhängendes gleichförmig, trennt einheitliche Komplexe und zieht ihre Konturen auf anderen Begrenzungslinien als die konkrete Darstellung. So daß etwa Figuren und Tierkörper aufs wunderlichste durch die Farben zerteilt und auseinandergelegt, und hinwiederum durch Zwischenräume auseinander strebende Dinge zu einheitlicher Fläche zusammengenötigt werden; daß phantastische Muster blühender Farben sich über Dinge breiten, die in der Natur einförmig und farblos sind, und mannigfach in der Wirklichkeit Variierendes zu einem lodernden Farbenband gebunden wird.

Allein mit Worten läßt sich der Reichtum dieses Spiels niemals umschreiben. Das ist ja das Märchen und das Wunderbare Campendonkscher Kunst, daß sie in einem Bild unerschöpfliche Variationen dieses Teilungsmodus der Farbe ausbreitet, und daß jedes Bild andere Möglichkeiten, unerwartete Modulationen der romantischen Farbigkeit ausspinnt. Wenn aber auch die Trennung fast bis zum Zerreißen und Unkenntlichwerden des Inhaltes geht, wenn zeitweise (so um 1919, wohl unter unbewußter Einwirkung von Muche und Kandinsky), erst abstrakte Farbenwogen an- und abschwellend über die Bildfläche gezogen und auf ihnen nachträglich Akte, Interieurandeutungen, Tiere konturenhaft einbeschrieben werden — die Bildeinheit wird immer festgehalten, die Deutlichkeit des Inhaltes leidet nicht. Dies bedeutet eben das Zwingende seiner Kunst: daß beides unbefangen nebeneinander herläuft und zuletzt doch sich findet in der Einheit des Bildes; und dies ist die Besonderheit und das Einmalige von Campendonks Farbenromantik. Bei Paul Klee trennt sich nicht die Farbe vom zugehörigen Ding; sein Geheimnis liegt in der parallelen Unwirklichkeit des Gehaltes und der Farbe; bei Franz Marc war die willkürlich gewählte Farbe dem sonst ganz sachlichen Gegenstand aufgelegt; bei Chagall findet sich zwar ein ähnliches Auseinandertreten, aber es ist entweder kubistisch geordnet oder, wie bei seinen späteren Werken, der Realität enger angepaßt, und damit näher bei Marc als bei Campendonk und fast immer voll dramatischer Spannung.

Die aber fehlt Campendonk völlig. Seine Welt ist die handlungslose der Idylle, die kein Schatten unliebsamen Tuns unterbricht. Selbst Eichendorffs Lyrik ist noch voll Dynamik gegenüber dieser bukolischen Stille; Marcs Gegenwärtigkeit steckt voll heimlicher Unruhe, und Bolz wie vor allem die mächtige Farbendynamik Schmidt-Rottluffs sind und wirken aufgewühlt und erregend. Bei Campendonk aber hat abendlicher Friede sich für immer auf die

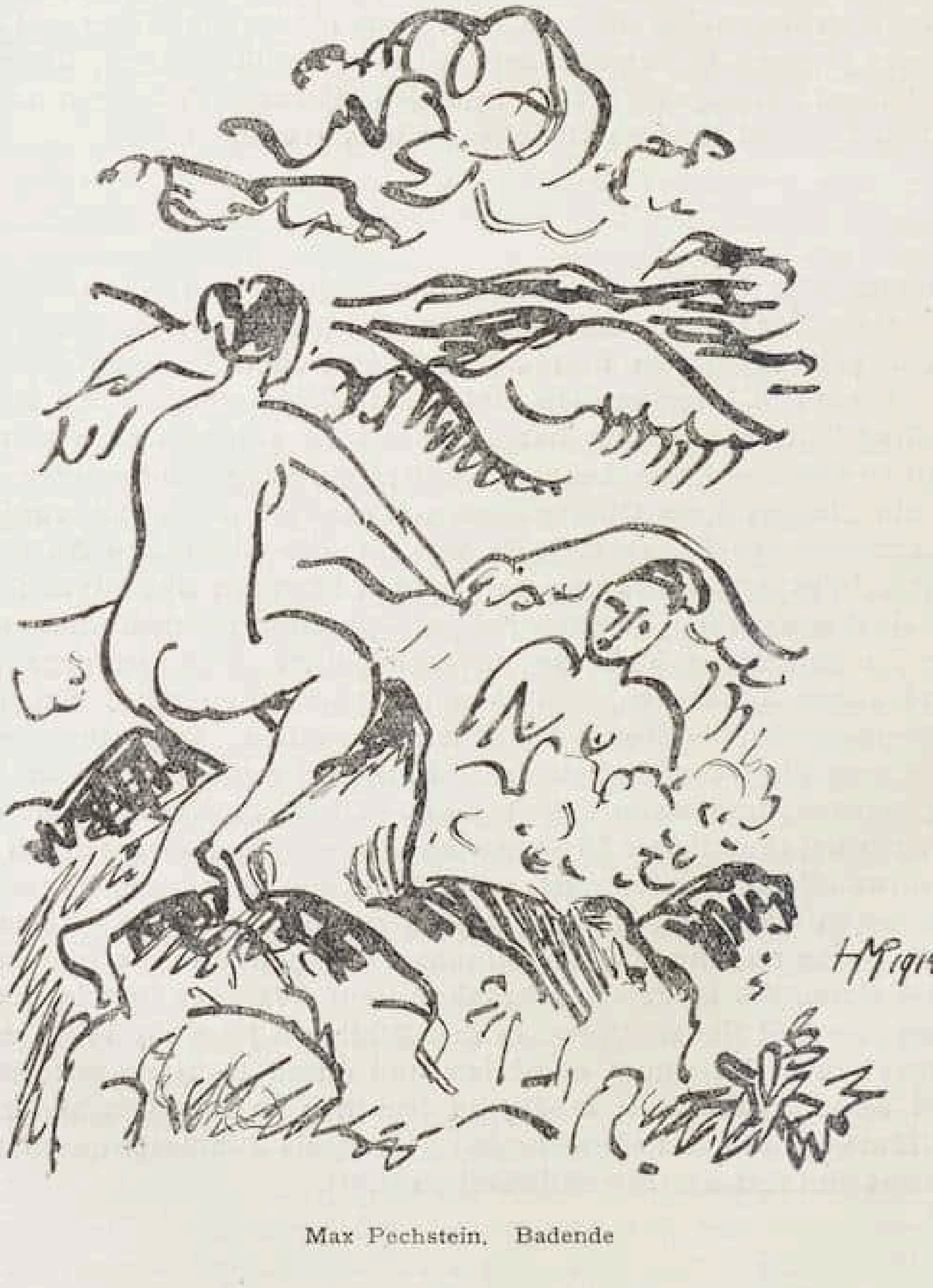
gequälte Welt herabgesenkt. Mannigfaltig sind die Dinge, denen er seine Aufmerksamkeit schenkt; alle Arten von Menschen, Hirten und Städter, Akte, Harlekine und Porträts, Haustiere, Rehe und Geflügel, dazu Interieurs und Häuser, und von der Landschaft immer wieder die sanften Geschöpfe der Bäume und Blumen, denen sich unbeseelte Geräte zum Stilleben anschließen. Aber was sie alle eint, ist die Sanftmut des Herzens, die rührende Passivität ihres Daseins. Niemals handelt etwas in seinen Bildern: unbewegt empfinden sie die Süßigkeit ihrer Existenz. Märchenhaft ist nicht Geschehen, sondern die unwahrscheinliche Genügsamkeit und Befriedung dieser Welt; und in der unerschütterten Ruhe ihres Herzens liegt mehr von der Milde und pflanzenhaften Geduld des fernen Ostens, indischer und chinesischer Buddhisten, als von europäischer Art, die nicht von Unrast und Tätigkeit lassen kann. Leider: für uns bedeutet die selige Stille solcher Geschöpfe ein unerreichbares Paradies, den Zustand eines Traums, nach dem unser Wachen vergeblich sehnsuchtsvolle Arme ausstreckt; näher unsern eigensüchtigen Herzen als die erdenfernen Welten Klees, der sich lieber gänzlich von der undankbaren Erde lossagt, um ganz unbeschwert in kosmischen Träumen aufzugehen; näher deshalb, weil diese Menschen, Tiere und Pflanzen Campendonks ja noch Verwandtschaft mit dem unglückseligen Chaos haben, in das wir lebend hineingestellt sind, und also stärkeres Verlangen nach einem so köstlichen Zustand inneren Gleichgewichtes erwecken.

* * *

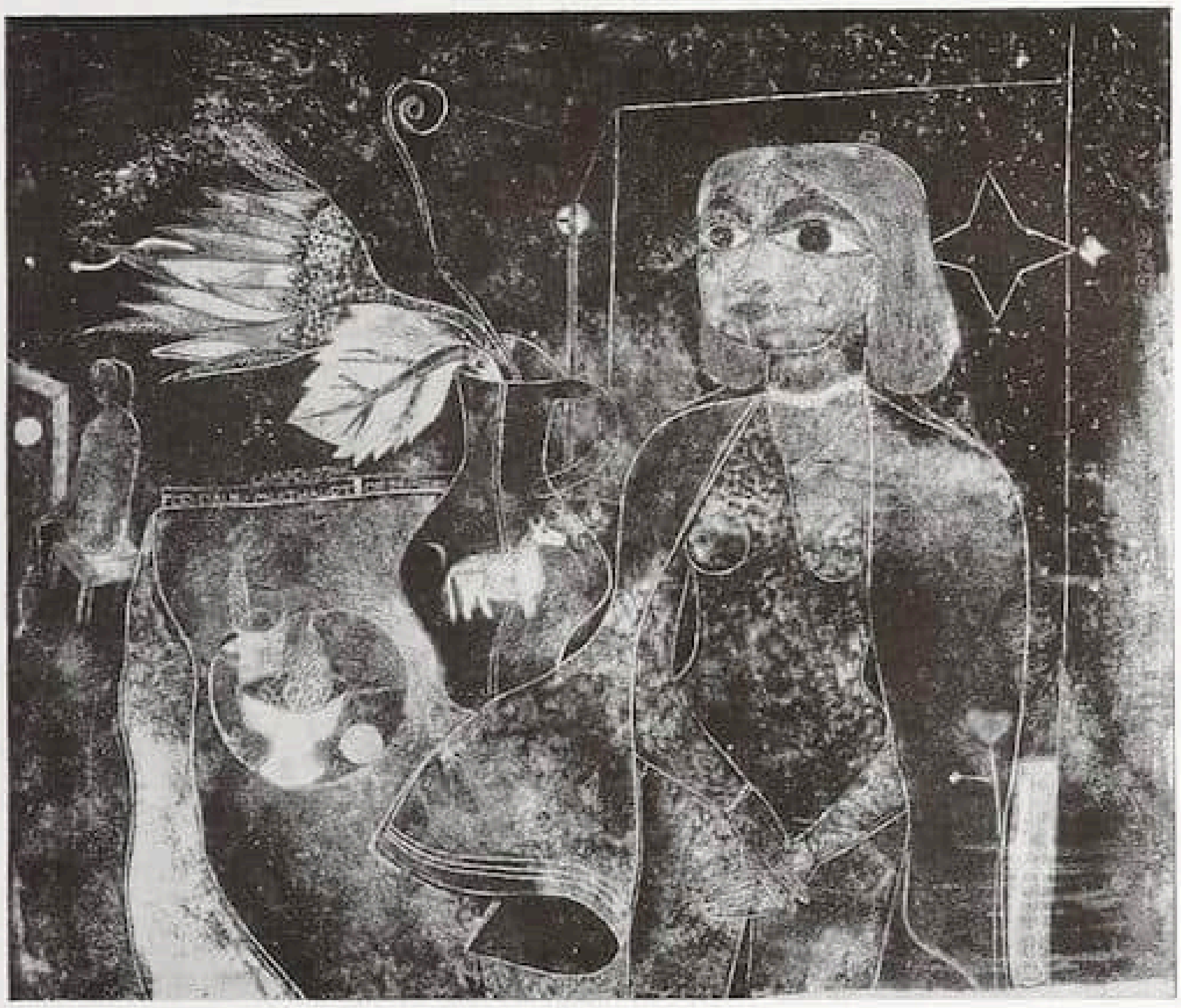
Am stärksten tritt das Bezaubernde seiner Welt in den Glasbildern zutage. Anregung zu der Technik der Hinterglasmalerei (die auch Franzosen wie Marcoussis u. a. pflegen) gaben ihm die oberbayrischen Heiligenbildchen, von denen Max Picard in jüngster Zeit einige als „Expressionistische Bauernmalerei“ veröffentlicht hat. (Doch hat Campendonk solche schon seit 1911 in Oberbayern an Ort und Stelle kennengelernt; und, nebenbei bemerkt, mit „Expressionismus“ haben diese Glasheiligen aus der Rokokozeit so wenig zu tun wie mit Campendonks Romantik.) Es war nur die äußerliche Anregung des Technischen. Was hat er aus den naiv-steifen Marterln oberbayrischer Dorfkirchen und Wegkapellen gemacht? Die Leuchtkraft der Farben erscheint hinter der durchsichtigen Tafel so unvergleichlich gesteigert gegenüber Ölbildern und sogar Aquarellen, daß man nicht anstehen wird, das Vollkommenste Campendonkscher Kunst bei ihnen zu suchen. Denn ihr muß naturgemäß alles, was die Besonderheit des Farbig-Strahlenden vermehrt, zur Verstärkung gereichen; und wenn das Gegenständliche in diesen kleinen Tafeln, die leider auch bei räumlicher Einschränkung noch allzu zerbrechlich bleiben, auf das Notwendigste konzentriert wird, über ein oder zwei Figuren, Stillleben oder einen Akt nicht hinausgeht, so strahlt um so ungehemmter das Wunder der Farbe aus ihnen. Hier offenbart Campendonk die höchste Weisheit seiner Palette, die in der Beschränkung auf Weniges just in der letzten Zeit Vollkommenheit findet. Wenn in den Ölbildern jetzt ein Weiß und Grau von unvergeßlichem Reichtum dominiert und durch Kontrast mit kräftigeren Lokaltönen seine Zauberkraft erhält, so leuchten in den Glasbildern Goldbraun und Mattengrün aus tiefem Dunkel hervor, als Schlüssel übernatürlicher Magie, die uns zu fernsten Unwirklichkeiten führt.

* * *

Zieht man von dem Begriff des Illustrativen alles ab, was Erzählung und Genre ist und behält davon nur die heitere und liebliche Unterhaltsamkeit mit der Freude am Daseienden zurück, so kann man Campendonk, immer noch mit Vorbehalten, einen romantischen Erzähler nennen. Er berichtet uns, chronikhaft treu, naiv und mit herzerquickender Buntheit von einer Welt, die unschuldsvoll ist und vom Fluch des Daseins befreit; die im Grunde ein träumerisches Stilleben darstellt. So ist er im eigentlichsten Sinne Bilder-Maler, Schöpfer bildhafter Visionen; einer der wenigen, die das heute noch dürfen, in einer gewandelten Atmosphäre, die das selbständige Bild verwirft und Haus und Raum als künstlerische Einheit neu gestalten will: weil Campendonk mit seinen Bildern uns noch etwas zu sagen hat, was konstruktivistisch nicht ausdrückbar ist, weil seine Phantasie im Märchenhaft-Anschaulichen arbeitet und sein Kinderland Bedürfnis und liebliche Erholung für unsere herbe Zeit ist, wie sonst vielleicht nur noch die Werke Paul Klees und Göschs und manchmal Otto Muellers.

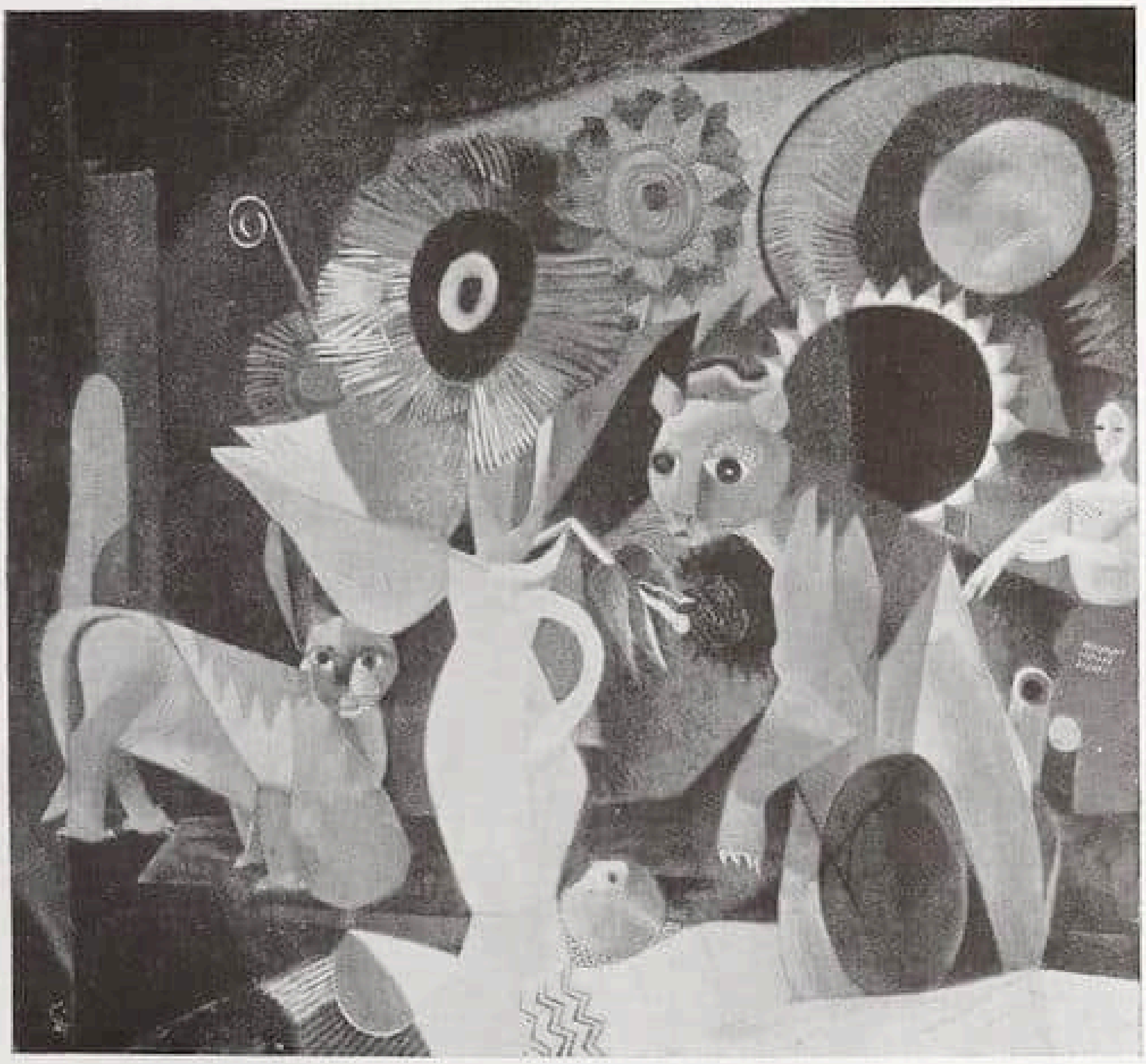


Max Pechstein. Badende



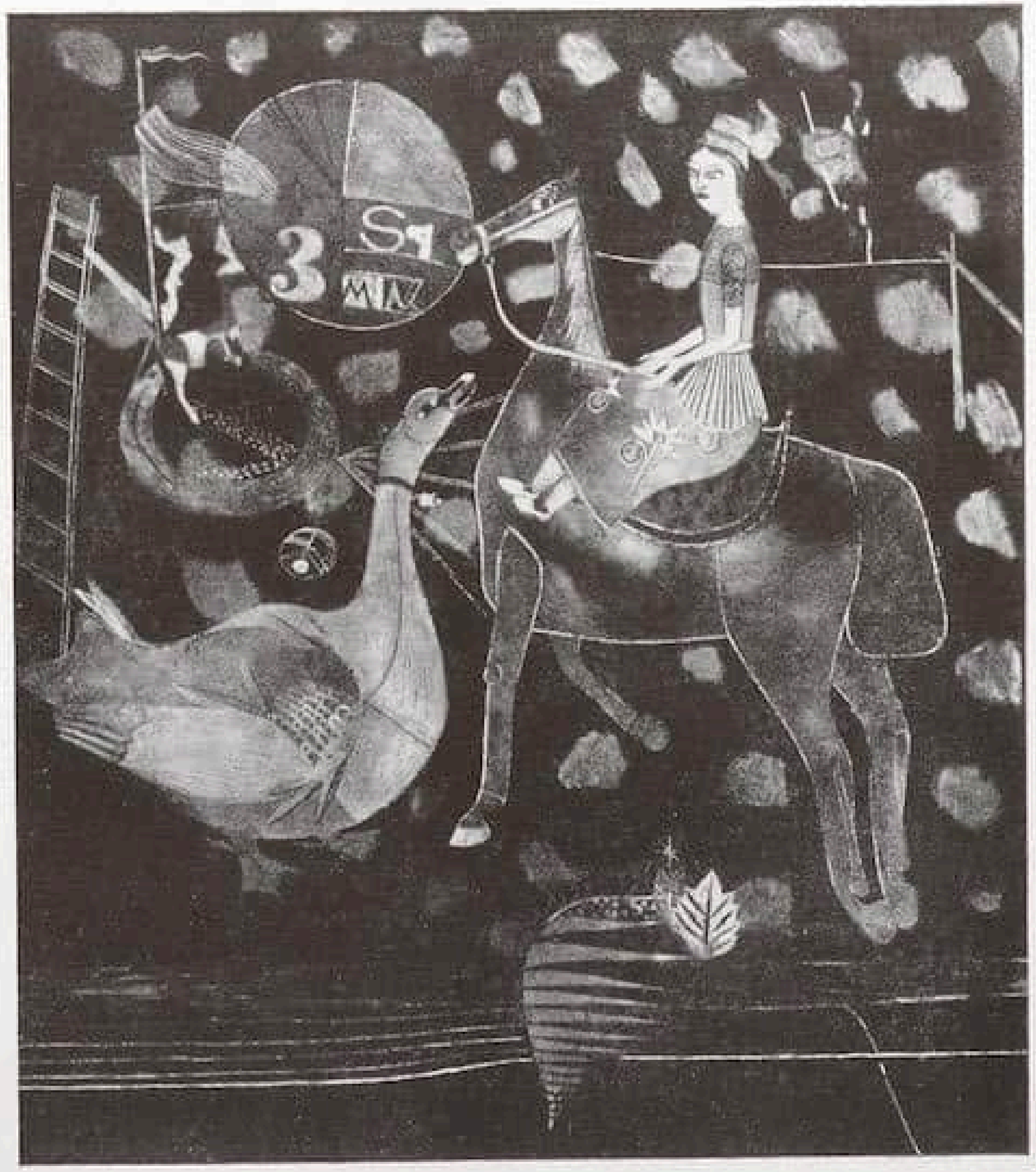
Heinrich Campendonk — Glasbild

Kronprinzen-Palais, Berlin



Heinrich Campendonk — Stilleben mit gelber Katze

Stilleben mit Papagei



Reiterin und Gans. Hinterglasbild

Heinrich Campendonk

Pariser Ausstellungen.

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von ADOLPHE BASLER

Impressionisten (Durand-Ruel) / Die großen Bahnbrecher des 19. Jahrhunderts (Paul Rosenberg) / Der Salon der Unabhängigen (Alix, Gromaire, L. A. Moreau, Signac, Utrillo, Konrad Kickert, Kars, Valadon, Metzinger, Survage, Utter, Goerg, Severini, Péquin, Hernandez, Gimond, Gargallo usw.) / Helmuth Kolle (Galerie Pierre) / Der Matrose Emile Pajot (Galerie Pierre) / Zadkin (Galerie Barbazanges) / Loutchansky (Galerie Vavin-Raspaïl) / Der Bildhauer Diederich und die in Paris lebenden amerikanischen Künstler (Galerie Briant-Robert) / Die deutschen Künstler in Paris / Rouault und der Expressionismus / Vollard / Léopold-Lévy (Galerie Barbazanges) / Iser (Galerie Devambez) / Louise Hervieu (Galerie Bernheim-Jeune) / Die jungen Maler der Galerie Vavin-Raspaïl

DEN Malern und Freunden der Malerei geben die Galerien Durand-Ruel und Paul Rosenberg eine nützliche Lehre; die erste stellt in ihren neuen Räumen der Avenue Friedland die eigenen Bilder der impressionistischen Schule aus; die zweite vereinigt unter dem Titel: „Les grandes influences du XIXe siècle" einige Meisterwerke von Corot, Delacroix, Manet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Monet, Pissaro, Sisley, Seurat. Die von den Impressionisten geschaffenen Wunderwerke scheinen schon so fern, daß auch sie, wenn man ihnen Delacroix, Corot, Daumier zugesellt, der Würde musealer Meisterwerke teilhaftig werden. Kommt es daher, daß „Loge" von Renoir einen Vergleich mit Raphael weckt oder daß die „Blumen" von Van Gogh (Privatsammlung Bernheim-Jeune) für 1 Million Francs versichert wurden (der von einem Liebhaber gebotene Preis von 500000 Francs wurde abgelehnt). Oder entzückt uns der Impressionismus immer mehr, weil wir jetzt keine so gute Malerei mehr zu sehen bekommen? Corot erscheint uns immer prachtvoller, aber das impressionistische Wunder wirkt um so stärker, als wir seit mehreren Jahren in einer tristen Malerei versinken. Im Gegensatz dazu erinnert man sich der heroischen Kämpfe des Impressionismus, dieser befreienden Bewegung, die durch ihren Glanz jede andere Malweise zum Erlöschen brachte. Das Endresultat sind die lichtüberstrahlten, märchenhaften Flächen Claude Monets, die Raumtiefen Cézannes, die Atmosphäre, die Manets Formen im Gleichgewicht hält.

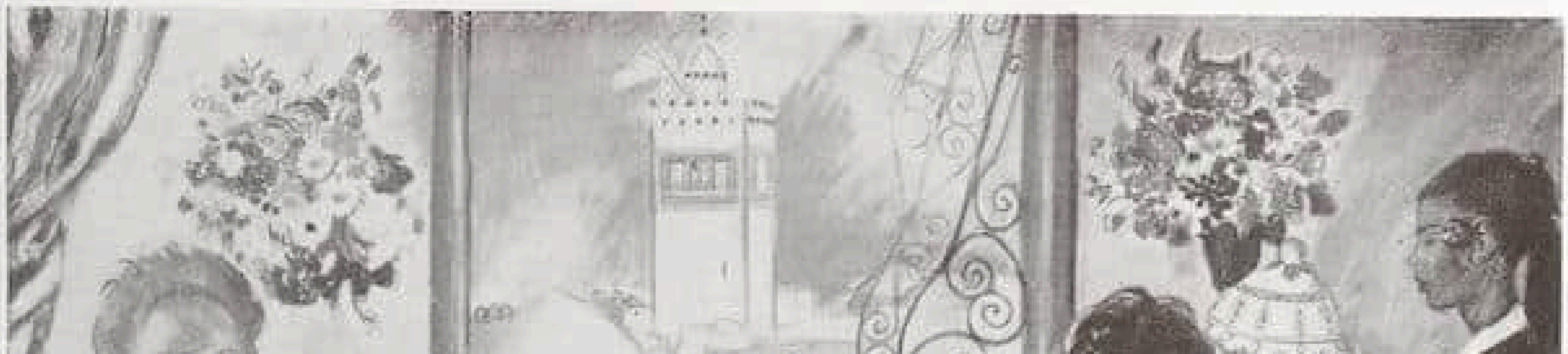
Das Licht! diese große Errungenschaft des 19. Jahrhunderts verlöscht in den Werken der jungen Künstler. Der „Salon des Indépendants" dieses Jahres liefert in dieser Hinsicht einen traurigen und überzeugenden Beweis. Der Salon hat den Vorzug, die Tendenzen einer leidenschaftlichen Jugend vorzuführen und verdient deshalb unsere ganze Sympathie. Der Kubismus, sagte neulich D. de Segonzac, ist wie ein langer Tunnel, der den Blick der jungen Maler trübt. Das Ende des Tunnels ist noch nicht abzusehen. Die von Segonzac eingeführte schwarze Malweise dauert an, wenn sie auch ein wenig lichtet. Wir sehen den talentvollen Gromaire, dem wir unsere ganze Sympathie schenkten, in einer Formel befangen. Sein Wunsch nach Volumen um des Volumens willen erzeugt ein Bild ohne jede Atmosphäre, das eher einem einfarbigen Basrelief gleicht als einer Fläche, die die Vorstellung von Raum gibt. Seiner lastenden Vision des Krieges fehlt es an Intensität. Gromaire liebt Seurat und bewundert Daumier und Rouault, so sollte er begreifen, daß das Licht die Bildeinheit bei Seurat herstellt und das Helldunkel,

also wiederum das Licht die großen Verzerrungen bei Daumier und Rouault ausgleicht. Das Gefühl für das Licht ist die Gabe, die den wahren Maler von dem unterscheidet, der nur tote Bildformen verfertigt. Was Gromaire fehlt, vermissen wir auch bei seinem Freunde Goerg. Seine Akte mit den gedehnten Proportionen, seine manierierten Kompositionen — man könnte sie für Parodien auf Goya oder Greco halten — entbehren weder des Charms, noch des Witzes. Aber diese Kunst wird sich bald erschöpfen. Als Illustrator wird Goerg seine Gaben sicherlich nützen können. Harmonisch verteilt er Hell und Dunkel, vielmehr mit dem Grabstichel als mit dem überladenen Pinsel. Der weniger geistreiche Luc-Albert Moreau betont eine engere Verbindung mit der Natur. Sein „Boxeur", stumpf, doch voller matter Töne verrät eine gewisse Qualität. Ich möchte gern dasselbe von dem großen allzu dekorativen Bild von Alix sagen, auf dem es nur eine schöne Form gibt: die Frau mit Korb preciös und voller Saft. Zu derselben Künstlergruppe gehört der Holländer Konrat Kickert, der anscheinend die den alten Meistern abgelauschten Küchengeheimnisse mit dem wahren Geist der holländischen Malerei verwechselt. Gewiß haben einige seiner französischen Freunde Nutzen aus seinem Können gezogen, doch ahnt er, daß er nur den äußeren Firnis der alten Meister besitzt und nicht ihr Geheimnis. Die holländischen Meister hatten eine edlere Vorstellung von Form als die die Kickert in seinen platt naturalistischen Anhäufungen in seinen Akten enthüllt. Bompard, Thévenet und Péquin gehören noch zu dieser Schule, deren Führer D. de Segonzac ist. Die Schule liebt es, lichtarme Farben dick aufzutragen. Das ist echte Reaktion auf den Impressionismus. Auf seine freudetrunkene folgt eine triste Malerei.

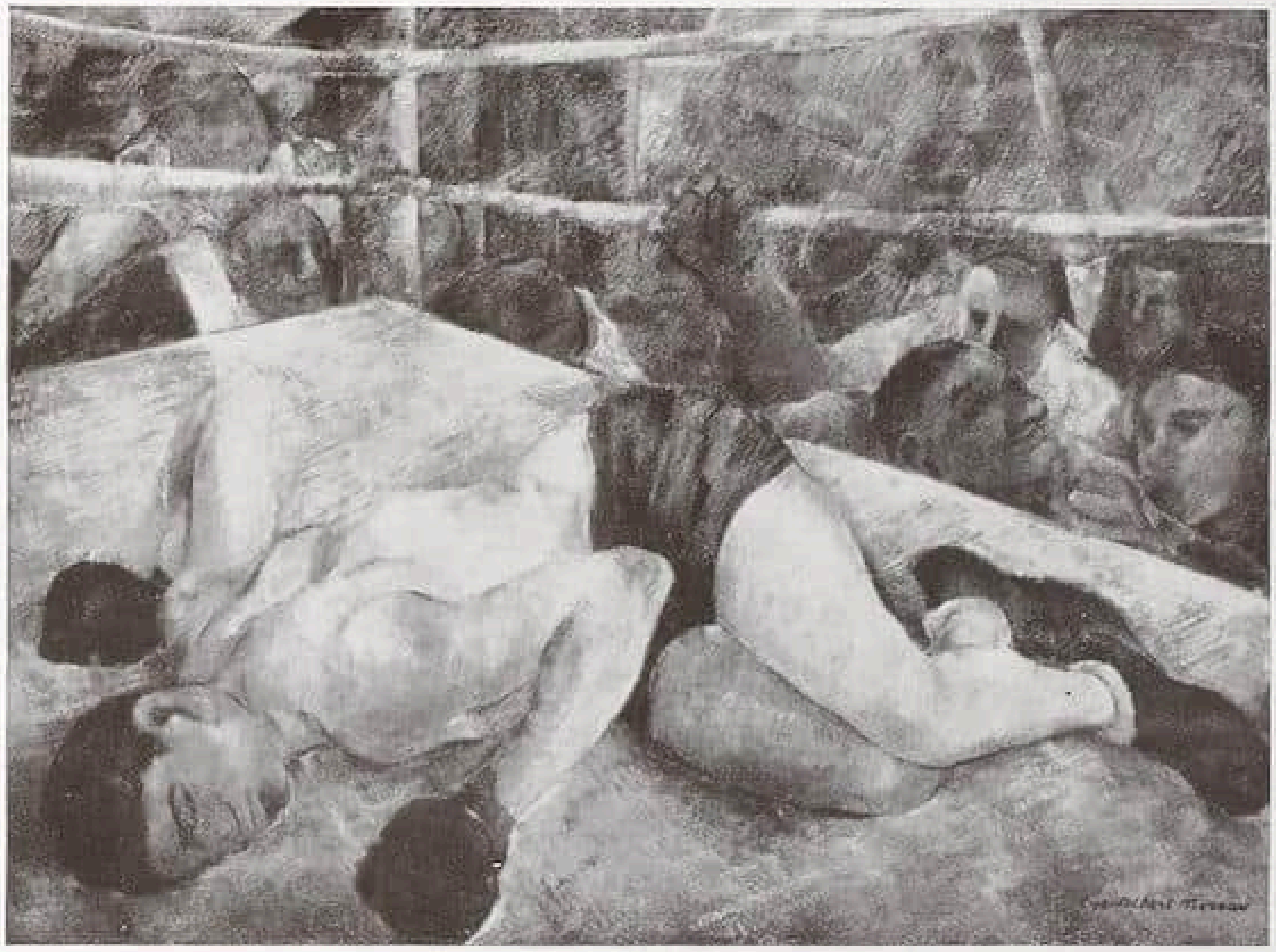
Impressionisten, Neoimpressionisten, Fauves, Kubisten, alle waren Sektierer, auch die Maler, die sich heute auf Segonzac berufen. Eine Sekte weckt die andere zum Leben. Aber die großen Talente wie Matisse, Derain, Rouault, Braque, Segonzac, Utrillo unterscheiden sich von den Mitläufern durch innere Wahrhaftigkeit, die allen nach einer Formel gemalten Bildern abgeht. Unglücklicherweise sind diese im Salon am lautesten und nach dem sehr gescheiten Kunstschriftsteller Vauxcelles ist „die Kritik für diesen Frevel verantwortlich, denn sie folgt aus Instinkt den Schreiern, und mit geschlossenen Augen geht sie an innerlich bewegten Talenten vorüber, wie an Charles Angrand, dem Gefährten von Seurat und Signac."

Die in diesem Salon besonders wertvollen Maler sind: Utrillo, dessen Pariser Landschaft nur Licht ist, um damit die ganze Stärke des Tones wiederzugeben und die in der Perspektive verlaufenden Linien zu erfassen; dies gibt seinen Bildern einen sehr persönlichen und zu gleicher Zeit objektiven Charakter. Ferner Lotiron, dessen Blumen mit viel Freude gemalt sind. Ferner Signac, dessen großes, sonnenbeschienenes Aquarell ein wahres Kleinod ist. In diesen Malern lebt die impressionistische Tradition noch fort. Für sie, wie für Suzanne Valadon und Coubine ist das Licht die Seele des Bildes. Man gestatte mir, hier die Unterhaltung zwischen dem Kunsthändler Barbazanges und dem Maler Coubine wiederzugeben. Barbazanges warf dem Maler seine dünne Malerei vor und die Art, die Farbe allzusehr dem Licht zu opfern; er fügte aber gleichzeitig hinzu, daß die von ihm gemalte Provence von überraschender Naturnähe sei. Darauf bekam er folgende Antwort: „Veronese sagte, daß man beim Kaufmann die Farben haben könnte, aber nicht das Licht, das allein am Geist teilhat." Diese Antwort erinnerte Barbazanges an ein Wort des berühmten Akademikers Carolus Duran über Corot: „Corot, das ist überhaupt keine Malerei, das ist nur Licht."

Conrad Kickert. Nachmittag eines Malers — Salon des Indépendants 1925



Waldo Peirce — Frühstück in Tunesien



Luc Albert Moreau, Die Boxer | Salon des Indépendants 1925

Yves Alix. Der Hafen | Salon des Indépendants 1925

Carolus Duran, der selbst schlechte Bilder malte, konnte sich über Corots Kunst nicht besser äußern.

Wir erwähnen noch einige tüchtige Künstler aus diesem Salon, wie Valdo-Barbey, Billette, den provencalischen Maler Chabaud, Charbonnier, Corelleau, Mme. Cousturier, Pierre Dubreuil, Victor Dupont, Mme. Berthe Martinie. Endlich Gargallo und Hernandez, zwei bemerkenswerte spanische Bildhauer; zu nennen sind ferner Huyot, der Schweizer Paul Hogg, der Rumäne Yser, die Polen Makowski und Kramstyk, der Norweger Per Krogh; André Lhote, dessen naturalistisches Bild ebenso überlegt ist, wie seine kubistischen; die Exkubisten Metzinger und Férat, die eine Bilderfabrik billigen Stiles machen; der Veteran Luce, Henri Olive, Mme. Muter, die Landschafter Quizet, Leprin und Severini. Der Letztgenannte zeigt sein futuristisches, 1912 gemaltes Bild „Fête à Pabarin", das ebenso anachronistisch wirkt wie die orphischen Machwerke von Robert Delaunay. Kars ist mit einer sehr gelehrten Komposition vertreten; Survage; die Bildhauer Gimond und Zamoyski sind zu nennen und der Deutsche Max Ernst, dessen dadaistische oder, wie er sie jüngst benennt, überrealistische Ästhetik mir noch nicht ganz vertraut ist.

Verständlicher erscheint mir schon Helmuth Kolle, auch ein Deutscher, den Uhde soeben in die Pariser Malerwelt eingeführt hat. Sicher ist Kolle eine Malernatur; er hat sich eine Fülle guter Dinge, die er bei andern beobachtet, zu eigen gemacht. Die Quellen, die er in seinem Handwerk geschickt zusammenschweißt, lassen sich leicht erraten; so finden wir einige bei Picasso beliebte Tricks, leise Erinnerungen an die stoffliche Malerei Braques tauchen auf, doch bei Brague ist alles voller Glanz, stumpf dagegen bei Kolle, auch erfüllt von dem Geist der Form, der groß bei Léger, bei dem jungen Deutschen aber und von ganz kleinem Ausmaß ist. Auf seine jungen Radler und den zweideutigen Charakter seiner nackten Epheben hat Cocteau eine Vorrede in Versen verfaßt, über die ganz Paris lachte.

Cocteau hatte auch die Vorrede für die Ausstellung des Matrosen Pajot übernommen, von dem die Galerie Pierre eine Reihe naiver aquarellierter Schiffe zeigte. Die Mode der naiven Maler ist noch nicht vorüber. Wenn man keinen Rousseau haben kann, stürzt man sich auf einen Matrosen oder Verkäufer von gebackenen Kartoffeln, wie jenen Boyer, der die Prinzessin Murat und Marie Laurencin ergötzt, und den auch Uhde ganz ernst nimmt. So hat Cocteau seine letzten Wahrsagungen anläßlich der Ausstellung der Schiffe von Emile Pajot ausgesprochen. Diese fleißigen Arbeiten gleichen den alten Panoramen. Es wäre schlecht, sie zu verunglimpfen, aber es ist gewiß wahr, daß Pajot „keine Schiffe für Liebhaber der Malerei malt". Man muß wirklich ein bißchen verwirrt sein, um zu behaupten, „daß man ihn nicht einordnen, vergleichen, loben kann". Cocteau folgt der Mahnung Max Jacobs schlecht, der ihm riet, weder sich noch das Publikum irrezuführen, sondern er fügt hinzu: „Warum besitze ich einen Paul Emile Pajot? Ich habe keinen Grund, ihn zu bewundern. Es ist ungeheuer! Welche Mittel gibt es gegen die Erschöpfungen der Kunst?" Um zu verblüffen, schreibt Cocteau zusammenhangslos und unlogisch wie ein Kind. Es ist schade, daß dieser greisenhafte Jüngling zu spät in die Schule von Picasso und Max Jacob gekommen ist.

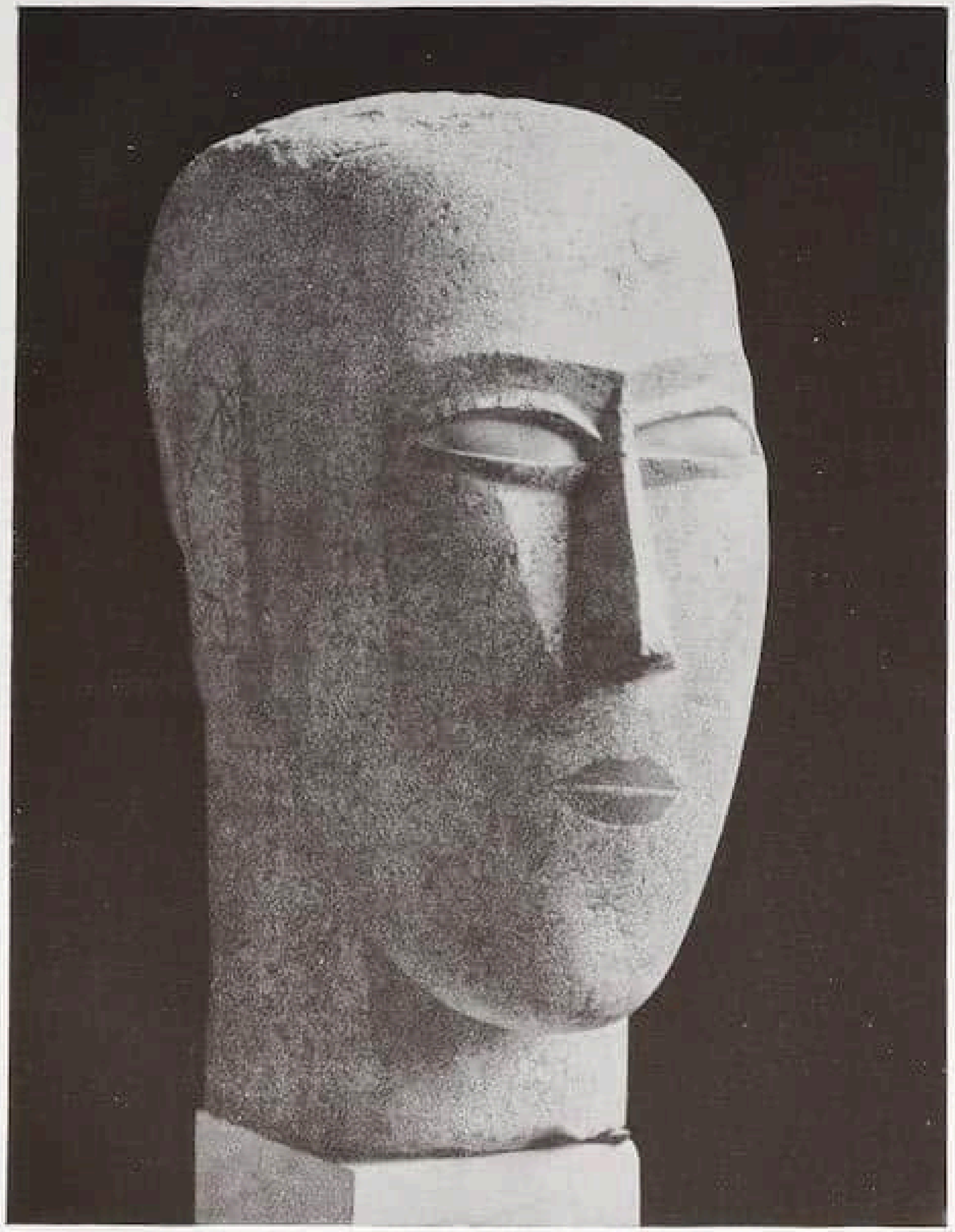
Aber was soll man von den Widersprüchen gewisser ebenso unwissender wie anmaßender Kritiker denken? Die Leser bringen die Dinge wieder ins Gleis, indem sie gerade das Gegenteil von dem denken, was gewisse unver-

antwortliche Jünglinge, die sich als Kunstkritiker auftun, schreiben. Die Ausstellungen von Zadkin und Loutchansky haben vielleicht einigen von ihnen die Augen geöffnet, indem sie ihnen klar und deutlich bewiesen, wie mittelmäßig Lipschitz im Vergleich mit diesen beiden russischen Bildhauern erscheint. Wenn Lipschitz sich zügelte, könnte er eine gewisse Geschicklichkeit im Entwerfen von Möbelornamenten erreichen. Auf seiner Ausstellung bei Barbazanges hat Zadkin mehr Rasse bewiesen als Lipschitz. Er erfindet geistreiche Formen und arbeitet geschickt in Stein, Holz und Terrakotta. In seinem Talent steckt mehr Erworbenes als Ursprüngliches. Er vermischt die verschiedensten Stilarten: Negerkunst, Archaïsmus, extremsten Orient. Zadkin ist sehr geschickt in der Wiedergabe der Empfindung, die bei ihm die Berührung mit jeglicher schönen Form auslöst. Trotzdem sich seine Kunst in den Museen genährt hat, ist sie nicht leblos; sie schmückt sich mit barbarischem Pathos, von dem oft lebendige Kraft ausgeht.

Ein anderer russischer Bildhauer, von dem der Cicerone schon drei Werke veröffentlicht hat, Loutchansky, ist natürlicher und vollkommener in seiner Einfachheit. Auch er meistert den Stoff außerordentlich gut, und seine behauenen Steine atmen wahren Adel. Es ist interessant zu beobachten, welche große Bewegung in der modernen Plastik beginnt mit den Franzosen Maillol, Despiau, Laurens, Poupelet, Gimond, Pompon. Dazu kommen die Spanier Hernandez und Gargallo; weiter die Russen Loutchansky, Zadkin, Moïse Kogan und der Rumäne Brancousi. Der in Paris lebende Amerikaner Diederich zeigt seinerseits wundervolle schmiedeeiserne Ofenschirme in der Ausstellung amerikanischer Künstler bei Briant-Robert. Diederichs elegante und nervöse Kunst hat großen Stil. Seine Hunde haben die geschmeidigen Proportionen der Salamander, die man am Zierat der Schlösser Franz I. bewundert. An der Ausstellung bei Briant-Robert beteiligten sich noch einige gute amerikanische Maler wie Maurice Stern, Biddle, Pascin. Bedauerlich war die Abwesenheit von Waldo Peirce, der für einen der besten unter den jungen amerikanischen Malern gilt, und dessen Kunst große Frische atmet.

Das Problem der deutschen Maler in Paris, nach dem der Cicerone fragt, wäre am besten durch eine Ausstellung zu lösen. Wenn die Dadaisten Max Ernst und Helmuth Kolle[1] fast unbemerkt bleiben, so erregt Grosz Neugier, fast Bewunderung, denn die Satiriker unter den Zeichnern, von Busch bis Theodor Heine, waren in Paris immer beliebt. Ehe Pascin Amerikaner wurde, galt er wegen seiner Mitarbeit am Simplizissimus eher als deutscher denn als rumänischer Künstler. Seit 20 Jahren erfreut er sich eines großen Erfolges in Paris. Man hat auch Menzel sehr geschätzt, von dem ich sehr schöne Zeichnungen bei Degas gesehen habe und in der berühmten Sammlung Flameng, die 1918 in alle Winde verstreut wurde. Wenn man heute in Paris, London und New York die Werke, die dem deutschen Geist entstammen, zeigen sollte, so würde das am besten in einer Ausstellung der deutschen Maler des 19. Jahrhunderts bis Leibl oder Thoma geschehen. Die Nazarener oder die Deutsch-Römer würden sehr aktuell sein. Ihre Vorstellung von Form würde viel lebendiger und moderner anmuten als der sogenannte „Ingrismus" von Picasso, der sich letzten Endes auf ein nicht empfundenes Linienwerk beschränkt, das, ohne Leben, wie mit Eisendrähten von einem banalen Virtuosen zusammengefügt ist, der nichts mit dem nervösen Picasso

[1] Kolles Talent ist am gerechtesten von Paul Fiéreus in dem „Journal des Débats" gewürdigt worden. „Seiner zusammenhangslosen Kunst fehlt es nicht an instinktiven Qualitäten, an Schlauheit und Ehrgeiz. Doch letzten Endes verblüfft sie nur."



Männerkopf

Frauentorso

Galerie Barbazanges

O. Zadkin

Taddeo di Bartolo. Jupiter und Mars
Siena, Palazzo Pubblico

Aus dem soeben erschienenen Heft 3 des „Jahrbuchs für Kunstwissenschaft"
Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

der blauen Epoche noch mit dem Kubisten Picasso bis 1915 zu tun hat. Er wird zum Kitsch wie in dem Porträt von Frau Reber, das in einer Zeitschrift reproduziert war und nicht einmal den Vergleich mit den schlechtesten Lenbachs aushält[1]. Die Zeichnungen, die Landschaften, die erhabenen Kompositionen der deutschen Meister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, würden uns einen Begriff von einer sehr hohen europäischen Kultur geben. Übrigens ist dies das einstimmige Urteil der besten französischen, amerikanischen und englischen Maler, die sich beim Durchblättern der Bände des „Jahrbuchs der jungen Kunst“ immer in diese Werke vertiefen.

Ich verkenne den Wert des Expressionismus keineswegs, doch auch er ist ebenso wie der heute im Sterben liegende Kubismus nur ein Übergang. Ich kann noch immer Rouault bewundern, ohne für diesen visionären Künstler, der mit Daumier und Rembrandt verwandt ist, einen katholischen Kommentar zu suchen. Er erreicht eine in der heutigen Kunst seltene Größe der Form durch die mächtigen Mittel der Linie und ihrer Verzerrung. Ich bewundere Rouault um so mehr, als ich weiß, daß die zerquälten Linien seiner zermürbten Visionen ein klassisches Rüstzeug bergen. Diese Formensprache wird den Künstlern verständlicher sein als den Laien, die nur aus Snobismus die grausamen Visionen dieses Mystikers bewundern. Stammt der noch junge Ruhm des Künstlers nicht von dem Tage, an dem man erfuhr, daß Vollard dem mit Rouault geschlossenen Vertrage getreu alle Werke der letzten Jahre verborgen hielt[2]. Vollard zeigt auch die Arbeiten des Malers Puy nicht. Obgleich er auch ein guter Maler ist, so leiht er weder das Genie noch die Originalität von Rouault. Der Legende Rouault bleibt der Name Vollard ebenso verbunden wie der Legende Cézanne.

Ein merkwürdiger Mann, dieser Vollard! Ehe er Kunsthändler wurde, wollte er Repetitor in einem Gymnasium werden. Da die Ernennung zu lange auf sich warten ließ, eröffnete er in der Rue Laffitte einen Laden, der bald in der ganzen Welt bekannt wurde. Er spricht wenig, hört gut zu und fragt alle, die sich ihm nahen, nach ihrer Meinung über die verschiedensten Maler von Ruf. So wird Vollard mit der Zeit die sagenhafte Persönlichkeit, die große Mengen Bilder anhäuft von Cézanne, Renoir, Degas, Gauguin, Rouault, Henri Rousseau, Picasso, Derain, Vlaminck, Puy, Valtat und auch von weniger bekannten Malern wie Séguin, Emile Bernard, Henry de Groux, dem Gitarrespieler Fabian de Castro, Iturrino und vielen anderen. Man erzählt, daß Pissarro Vollard auf Cézanne aufmerksam gemacht habe. Kaufte er nicht Bilder von de Groux zur selben Zeit wie von Cézanne? Gab er nicht Vuillard, Roussel, Valloton, deren Holzschnitte er edierte, an Stelle einer Bezahlung einem jeden einen kleinen Cézanne? Einer meiner Freunde erinnert mich, vor 20 Jahren bei Vollarrd mit einem Zahnarzt gewesen zu sein, der Bilder von de Groux sammelte, um seiner Tochter eine Mitgift zu versichern: So sammelte ein guter Familienvater schlechte Bilder. Vollard zeigte ihm im teuflischen

---

[1] Wenn gewisse deutsche Kritiker die Zeichnungen von Picasso und Derain „ingristisch“ nennen, so muß man gestehen, daß diese Herren niemals eine Zeichnung von Ingres gesehen haben können. Nichts widerspricht einer Zeichnung Ingres so sehr als Derains Auffassung, der sich viel mehr den Rötelzeichnungen Renoirs oder den Meistern des 18. Jahrhunderts nähert. Sicher hat diese Verwirrung ihren Ursprung in dem Wort eines Phantasten, der in einer deutschen Zeitschrift ganz vergnügt schrieb: „Ingres wirft seinen stolzen Schatten in das Atelier Derains.“

[2] Wie ich schon in einem meiner letzten Berichte anläßlich der Ausstellung der Galerie Drouet mitteilte, wurden die Werke Rouaults vor dieser Ausstellung mit niedrigen Preisen verkauft. Vor 2 Jahren hätte ein Rouault, der heute 10000 Francs wert ist, im Hotel Drouot nicht 1000 erreicht.

Aufmarsch alle Marter Christi, alle Dantes, alle Walküren von de Groux, aber nicht einen einzigen Cézanne. Und dann hat der unglückliche Zahnarzt seine Tochter niemals verheiraten können, sie ist noch heute alte Jungfer.

Übrigens hat Vollard niemals Sammlern zugeredet, Bilder zu kaufen, weder von Cézanne noch von irgendeinem andern Maler. Nach seiner Meinung verkauft man die Bilder gar nicht, „die Bilder verkaufen sich ganz von selbst."

Ein reicher Kaffeehändler in Le Havre legte sich unter Durand-Ruels Leitung eine schöne Sammlung von Impressionisten zu. Er weigerte sich aber, einen Beitrag zu einem für den Meister von Aix zu errichtenden Denkmal beizusteuern, denn „die Schweine, die Händler haben mir nie gesagt, daß die Cézannes eines Tages so teuer sein würden". Als Vollard seine Van Goghs verkauft hatte, erzählte er überall, daß er eine Million dabei verloren hätte. Das war um 1900. Erst später begriff man, daß es kein Scherz war. Vollard wollte damit sagen, daß er eine Million Gewinn eingebüßt hätte, weil er seine Van Goghs zu früh verkaufte.

Guillaume Apollinaire löste das Rätsel von Vollards geheimnisvollem Vermögen auf scherzhafte Art. „Sie wissen doch," sagte er, „daß Vollard ein bißchen Neger ist, denn er stammt aus einem exotischen Land, der Insel La Réunion. Darum schläft er gern; kaum hat er gefrühstückt, macht er einen Mittagsschlaf; zahlreiche Sammler kamen, um die Cézannes zu sehen oder zu kaufen, aber niemals gelang es dem Mädchen, seinen Herrn aufzuwecken. Er schlief immer in seiner Ladenstube. So erwarb er sein Vermögen im Schlaf, weil er wartete, bis die Cézannes teuer wurden."

Trotzdem ist Vollard bei den Malern sehr beliebt. Cézanne, Renoir, Degas hatten viel für ihn übrig. Von jedem hat er ein Porträt entworfen, das nicht allen Leuten gefällt. Ich finde sie amüsant und gut geschrieben. Vollard schreibt leidenschaftlich gern. Sein bester Freund war Alfred Jarry, der Verfasser der Burleske „Ubu-Roi", die Vollard keine Ruhe ließ. Später schrieb er mit Jarry zusammen oder allein: Einen Almanach du père Ubu, Ubu colonial und Ubu à la guerre usw. In den Vollardschen Porträts haben Cézanne, Renoir und Degas eine gewisse komische Ader, die auch beim Père Ubu wiederkehrt, und das verzeiht man Vollard nicht. Tatsächlich ist Vollard in diesen Porträts durchaus taktvoll; ungerecht ist er nur Rodin gegenüber, den er in seinen Erinnerungen an Renoir entsetzlich lächerlich macht — und gegen den großmütigen Mäzen Isaac de Camondo, der dem Louvre seine prächtige Sammlung von Bildern Manets, Cézannes, Renoirs, Degas usw. vermachte. Gewiß verdiente Camondo die grausame Verhöhnung Vollards nicht. Vollard scheint sich heute nicht mehr viel mit Bildern zu befassen. Er hat seine Schätze moderner Malerei angehäuft und begeistert sich jetzt nur noch für schöne Literatur. Vor zwei Jahren hat er einen Preis von 15000 Francs gestiftet, der von einem Aréopag akademischer und unabhängiger Maler einem Schriftsteller ihrer Wahl zuerkannt werden sollte.

Es war ein amüsantes Schauspiel, die akademischen Maler Besnard, Gervex mit den „Unabhängigen" Matisse, Derain, Picasso, Van Dongen versammelt zu sehen. Forain wollte diesen Preis G. E. Blanche zuerkennen, der ein ebenso guter Schriftsteller wie schlechter Maler ist (seine Bücher „De David à Degas" oder sein ganz neuer „Manet" sind besser als die Machwerke mancher Kunstschriftsteller von Beruf. Blanche ist auch ein sehr geschätzter Sammler. Er besitzt z.B. „les grandes baigneuses" von Renoir und „la femme au béret" von Manet). Derain begeisterte sich für den vor einem Jahr verstorbenen großen Dichter Maurice du Plessys. Schließlich einigte man sich auf den dem großen Publikum unbekannten Dichter Paul

Valéry. So gab Vollard den Malern Gelegenheit, ihren auserlesenen Geschmack zu zeigen, um den sie die Berufsschriftsteller beneiden könnten.

Und jetzt widmet Vollard seine ganze Sorgfalt der Vorbereitung schöner Ausgaben großer französischer und ausländischer Schriftsteller, die er mit Stichen von Picasso, Rouault, Derain, Segonzac, Chagall usw. versehen läßt.

Die Galerie Barbazanges setzt ihre außerordentlich interessanten Ausstellungen junger Maler fort. Léopold Lévy zeigt als Zeichner und Kolorist ein ungewöhnliches Talent von großer Schaffenskraft. Seine Aquarelle stellen ihn in die Reihe der besten modernen Aquarellisten, seine Ölbilder weisen schönes Maß, Eleganz in der Arabeske und klassische Zurückhaltung in der Komposition auf. Auch als Stecher ist er produktiv und vielseitig. (Der Cicerone hat schon ein Frauenbildnis dieses Künstlers gebracht und seine Rührigkeit als guter Radierer hervorgehoben.)

Der Rumäne Iser, von dem der Cicerone kürzlich ein Werk veröffentlicht hat, stellt in der Galerie Devambez Bilder und Aquarelle aus. Auch er ist ein guter Zeichner und Kolorist von romantischem Reiz. Seine Szenen aus dem Leben des Balkan, seine wohldisponierten Kompositionen, die er aus Konstantinopel mitgebracht hat, sind echter Orientalismus. Nichts ist alltäglich bei diesem, für Delacroix begeisterten Maler; bei ihm ist alles Kraft und doch alles fein abgestuft.

Den größten Erfolg hat die Ausstellung von Louise Hervieu bei Bernheim-Jeune gehabt. Louise Hervieu ist hinreißend durch ihren breiten Strich, der den Stift des Lithographen nachzuahmen scheint. Durch das Spiel von Schwarz und Weiß vollbringt sie wahre Wunder, gibt den Formen einen tiefen Sinn, läßt geheimnisvolle Interieurs aufleuchten und umgibt alle Dinge mit starkem Zauber.

Künstlergemeinschaften in Deutschland drängen mich oft, dort Ausstellungen junger französischer Maler zu veranstalten.

Ich glaube, daß ich die Leser des Cicerone seit 5 Jahren mit allen interessanten Äußerungen des Pariser Kunstlebens bekannt gemacht habe. Um aber eine Ausstellung zustandezubringen, die alle Tendenzen widerspiegelt und alle ursprünglichen Talente umfaßt, bedürfte es der Mitwirkung des Salon des Indépendants, Salon d'Automne, Salon des Tuileries und der Privatausstellungen wie Bernheim-Jeune, Barbazanges, Druet, Paul et Léonce Rosenberg, Paul Guillaume, Mademoiselle Weill, Marseille, Vildrac usw.

Die junge Galerie Vavin-Raspaïl scheint ein scharf umrissenes künstlerisches Programm zu haben. Die jungen Talente, die sie aufnimmt, sind Bewunderer Braques. Der Einfluß dieses Malers mißfällt mir durchaus nicht. So malte der junge Souverbie noch vor 2 Jahren Bilder mit ziemlich starkem Naturalismus, jetzt hat er, mehr dekorativ, Freude am rhythmischen Spiel der Oberfläche, an der Harmonie teppichartiger Farben. Und ich sehe wieder, daß die Braqueschüler ebensowenig wie ihr Meister eine ihrem Talent entsprechende Beschäftigung finden. Wie oft habe ich hier und an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß diese Kunst wie geschaffen für die Tapisserien von Beauvais ist? Stärker als in seinen Stilleben zeigt sich in den Gestalten Braques dessen eigenwillige Zeichnung durch den Rhythmus und die Notwendigkeit rein dekorativer Komposition. Ein Souverbie kompromittiert seinen Lehrer nicht, aber ein anderer junger Laglenne handhabt die Malerei so, als ob es sich darum handelte, geistreich „Rad zu schlagen". Durch die ziemlich leichte Nachahmung stofflicher Feinheiten Braques will und kann er nicht weibliche Banalitäten einer Marval oder Madeleine Lemaire verdecken. Dieser kleine mondäne Maler erinnert mich an Cocteau, dessen Gedichte ein merkwürdiges Gemisch von Rostand und Apollinaire sind. *Deutsch von G. G.*

RUNDSCHAU

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

„Das junge Rheinland" / Adolf Küthe / Oscar Nerlinger / Adriaan Lubbers.

Der Begriff der lokalen Malerschule löst sich mehr und mehr auf, im direkten Verhältnis zum Wachsen der illustrierten Kunstliteratur und gemäß der Erleichterung von Verkehr und Versand zwischen den Städten. Während der Name Düsseldorf noch vor kaum hundert Jahren ein stilistisches Programm bedeuten konnte, dessen akademische Ausläufer erst gestern ganz verschwanden, — während sogar noch vor einem Jahrzehnt unter den beschränkenden Umständen der Zeit die junge rheinische Kunst eine durch ihre unverkennbare Sondernote festbegrenzte Provinz der Moderne war, — erscheint heute dies Moment geographischer Bindung so gut wie aufgehoben, zumal bei den jetzt in ihrem Beginn Stehenden. Die in der Hauptsache nach Düsseldorf zuständige Malergruppe „Das junge Rheinland", deren Mitgliedern die „Berliner Sezession" ihr Fünfzimmerdomizil eingeräumt hat, wirkt in keiner Hinsicht als geschlossene Einheit. Es möchte insbesondere schwer halten, eine bestimmte örtliche Eigenart durchgehends aufzuzeigen. Und da auch keine bündlerische Gemeinsamkeit der Idee, kein frontaler Gesamtwille sich ausprägt, so verteilt sich das Interesse sofort an mehrere einzelpersönliche Eindrücke. Diese Konstatierung, die gewiß keinen Vorwurf enthalten soll, scheint die Veranstaltung solcher lokal definierter Gruppenausstellungen als überflüssig abzuweisen, und sicherlich käme den nach Ausdrucksprinzipien, unter einem stilistischen Motto zusammengestellten Übersichten, wie sie leider fast völlig mangeln, eine weit höhere Bedeutung zu. Andrerseits aber zeigt es sich, daß die ohnedies überfüllten großen Sammelaktionen der Akademie und der „Juryfreien" die Aufgabe nicht bewältigen können, die allerorten lebendige Produktion mit dem hauptstädtischen Zentrum in Fühlung zu bringen. So begegnet Berlin z. B. im Kreise dieser Jungdüsseldorfer lauter neuen Gesichtern, und es erhellt, daß rein organisatorisch, als zuführende Einrichtungen, solche Ortsriegenexkursionen ihren guten Sinn haben. Wollte die „Sezession" systematisch Provinzvereinigungen einladen, so würde sie sich um die Regeneration des öffentlichen Kunstwesens ernstlich verdient machen und gewiß am eigenen Leibe die Auffrischung glücklich verspüren.

Schreitet man den Zirkel des „jungen Rheinland" aus, so haftet das zunächst durch all die neuen Physiognomien und eine gewisse allgemeine Stimmung der zugreifenden Unbekümmertheit erregte Interesse doch nur an einigen Stellen. Der nicht sehr auffällige Fritz Feigler erscheint menschlich wie malerisch als der Reifste; neben dem locker und mit heiterer Lebhaftigkeit konterfeiten Musikpädagogen sah man die knochige Gestalt eines bärtigen Arbeiters, unbedingt wahr in der Einfachheit des Dastehens, in keiner Weise tendenziös oder pathetisch hergerichtet. Auch Karl Schwesig überzeugt im Bildnis, obwohl er in der Charakteristik wie im Pigment etwas zäher ist; seine Radierungen fesseln durch einen dezidierten, harten Umriß, dessen Konzentration freilich oft gestört wird durch literarische Akzente und „mysteriöse" Anbringsel. Auch dem Führer der Schar und ihrem offenbar ungestümsten Talent, Gert Wollheim, schadet die Sucht, novellistisch zu geheimnissen. Seine Zeichnungen lassen es sich an einem ziemlich nichtssagenden Gekritzel genügen, für das dann ein recht interessanter Titel (etwa „O Artemis, aber der Mensch") erfunden wird. Aber das Verlangen nach merkwürdigen Inhalten darf als Zeichen geistiger Selbständigkeit gelten, wo ihm eine eigenwüchsige Ausdrucksweise entspricht. Wollheims schlackig verstrichene, spontan hingepastete Malerei, aus deren finsteren Gründen bunte Figuren geistern, bestätigt die inhaltliche Seltsamkeit der Szenen. Mitunter erinnert sie an Meidners Anfänge, ist aber ohne deren dynamischen Rausch. Wie Wollheim den hutzligen Säugling gelbbraun zwischen die weiße Faltigkeit der Kissen packt, wie er das Brunstgewühl des Schäfers, den tierischen Brodem der Schlafkammer, das dumpfe Stoßen des Atems unmittelbar aus dem schlammigen Wirbel der farbigen Materie gestaltet, das ist jedenfalls oberhalb des Üblichen. Peter Ludwigs hingegen begnügt sich mit motivischen Angaben, wenn er das zerfetzte Gesicht eines Soldaten oder die rauchenden Schlote von Ruhrort auf die Leinwand bringt. Neben solchen robusteren Erscheinungen geben sich H. B. Hundt und Bernhard Gaertner zarter, gewählter, ja verblasen und geschmäcklerisch. Josef Bell streuselt belanglose Häuschen über Mittelmeerküsten, terrassiert Städte dekorativ am Ufer empor, wie es hundertmal da war.

Schließlich die Phantasten des Kreises: der Dadaist Max Ernst, der auf einem künstlich versteiften Gruppenporträt in magischer Alpenszenerie seine Freunde mit Raffael und Dostojewski zusammensetzt und sehr kurios seinen eigenen Tod als Urne in der Wüste, aber in einer mit Telegraphie und Springbrunnen ausgestatteten Wüste ausmalt, — ferner Hans Rilke, dessen Aquarelle zwar billige Nachahmung von Klee und ostasiatischen Tuschmustern nicht immer verschmähen, aber die stachlige Traumflora, das leuchtende Gekreuch der Tiefsee oder fluoreszierendes Blühen und Verwesen in raffinierter Verbindung von bunten Farben und schillernden Federn pikant zusammenspielen. Während Adalbert Trillhaase Sagenthemen bäurisch roh illustriert, bietet Siegfried Trillhaase die verrenktesten Grimassen auf, um seine grausamen Visionen (Folterszenen, „Mordende Knorren") recht haarsträubend zu exekutieren. Wie hat man diesen Kolportageexpressionismus über! Sauber und anmutig staffiert Martha Hegemann eine zierliche Brückenlandschaft mit Bootchen und Fischlein, Eisenbahn und Baukastenkirche, Ballons und vielen Möwen aus, nicht zu vergessen eine lächelnde Propierpuppe mit Sonnenschirm, — ein liebenswürdiges Beisammen ohne affektierte Kindlichkeit. Auch ein klar und fein reguliertes Stilleben derselben Verfasserin sicherte ihrer Begabung unter so vielen minder geschliffenen Erscheinungen ein Aufmerken.

* * *

Im „Sturm" gingen einer Ausstellung mittelmäßigen Gebrauchsgeschirrs sowie von wirksam gestreiften und lebhaft gefärbten, sonst aber nicht sonderlich raren Webereien der Werkstatt Hablik-Lindemann Kollektionen von Adolf Küthe und Oscar Nerlinger voran. Küthe produziert „Drehkünste" und konstruiert die „Mensch-Maschine", aber seine Phantasie splittert bunt und scherbt bizarr, ohne einprägsame Formulierungen zu finden. Wo sie Anregungen Archipenkos verwertet, gelingen ihr aparte Figurinen. Nerlinger versucht sich in den Bahnen von Moholy und Peri in abstrakten Kompositionen, die ein Perpendikelschema durch Verbindung von Kreisbögen und vertikalen Streifenmotiven variieren, — in Holzschnitten andrerseits, die perspektivische Situationen ganz kurz zu fassen trachten. Stumpfe Pappe mit Kartonstreifen und Holzleisten besetzt, ergibt neuartige Reliefwirkungen. Dem bekannten Formenbestand hat Nerlinger Wesentliches offenbar nicht hinzuzufügen. —

Der Holländer Adriaan Lubbers, dem die Galerie Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein ihre Wände geliehen hatte, arrangiert grau verschlagene Panoramen, auf denen die Häuserwürfelchen von Positano an felsigen Lehnen sich auftreppen, wie Kristalle zusammengeschoben zwischen Bergwände sich drängen. Aber aus der Darstellung einer besonderen landschaftlichen Struktur und des besonderen steinigen Flimmers ist malerische Monotonie und Schema geworden, zumal die Oberfläche dieser Bilder trocken ist und ohne jeden Adel der Faktur. Bäume, Schiffe und dergleichen scheinen als Versatzstücke von einem Schnürboden herabgelassen. Eine toskanische Landschaft allein von 1925 wies auf die Traditionen des 17. Jahrhunderts zurück. Zwei graue Bildnisse vor lichtgrauem Fond bleiben tailliertes Profil, wennschon bei prägnantem Kontur nicht unwirksam. In gezeichneten Skizzen ist mehr Dämmer, mehr innere Form. *Willi Wolfradt.*

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Arnold: Hodler, Kirchner, Huf / Erfurth: K. Hofer / Fides: Alexei und Andrej von Jawlensky / E. Richter: H. Thoma, Heckendorf / Kühl und Kühn: W. Jacob.

Die wesentlichen Arbeiten Hodlers sind heute alle in Museumsbesitz, und was als Ausstellungsgut wandert, ist mehr oder weniger Überrest aus größeren und tieferen Zusammenhängen. Daß trotzdem die 50 zur Zeit bei Arnold hängenden Gemälde das Urteil über Hodler in keiner Weise trüben, beweist die Lebenskraft seines Werkes. Es sind vorwiegend Köpfe und Landschaften, deren Bedeutung ohne Kenntnis der Beziehungen zu den Hauptwerken schwer zu erfassen ist. Aus dem Jahrzehnt 1880—90, also aus der Zeit vom „Turnerbankett" bis zur „Nacht" sind zehn Arbeiten da, aber weder Werke, die bezeichnend sind für die Anfänge seiner nationalen Malerei, noch solche, die soziale Themen gestalten. Auch die philosophischen Darstellungen und die Übergänge zu einer bejahenden Lebensauffassung 1890—1900 (Nacht, Lebensmüde, Eurhythmie, Tag) sind in keiner Weise aus dem vorhandenen Material heraus zu ahnen. Wohl aber sind aus dem Jahre 1896 fünf schöne Skizzen zu Näfels, Sempach, Marignano vorhanden, die das kompositorische Element seiner Malerei gut zeigen. Drei Studien zur „Einstimmigkeit" (1913/14) nähern sich der Stufe der ihm in dieser Richtung möglichen Vollendung. In der Reihe der übrigen Bilder steht an erster Stelle „Die Sterbende" von 1909; sie exi-

stiert fast in einem Dutzend Varianten, von denen keine dünner wird, weil Hodler bei dieser Darstellung trotz großer Naturnähe die Form nach seinem Willen als wahren Ausdruck einer einfachen Empfindung beweist. Hodler erntet in diesen 1909/10 entstandenen Bildern die Früchte seiner konsequenten Arbeit um die Erfassung der Gesetzmäßigkeit in Natur und Empfindung und ihren Parallelismus. Drei Selbstbildnisse (1915/16) überholen in der Erschöpfung der menschlichen Totalität die gleichzeitigen Frauenköpfe, die dafür allerdings vom Rhythmus einer Allgemeinempfindung durchpulst erscheinen. Unter den Landschaften stehen an erster Stelle die kurz vor seinem Tode entstandenen Ansichten des Montblanc (In der Morgenröte, Bei Sonnenaufgang, März), die einmal zusammen mit einigen Bildern aus dem Berner Oberlande als endgültige Gestaltungen einer Landschaft den Wandel der Zeit überdauern und vielleicht sogar namenlos werden dürften. In Hodler besitzen die Schweizer nicht nur den ersten modernen Maler von europäischer Bedeutung, sondern einen Entdecker ihres Landes und ihres Charakters. Ein glücklicher Zufall vereint diese Nachlese Hodlerschen Geistes mit einer hervorragenden Auswahl von Aquarellen und Handzeichnungen E. L. Kirchners, der seit acht Jahren in der Schweiz lebt und offensichtlich dem Lande in seiner Kunst ebensoviel zurückgibt, wie er von ihm empfangen hat. Über diese Kollektion berichten die „Monatshefte für Graphiksammler". Die Plastiken von Fritz Huf in den oberen Räumen bewahren in bescheidener Synthese die jüngste Tradition; an den in der Plastik sich heute auswirkenden Kräften haben sie keinen Anteil. Aus der Goldschmiedekunst herausgewachsen, hat Huf in seinen großen Figuren einen mehr dekorativen, in Porträt und Maske einen psychologischen Stil ausgebildet, wovon die vorhandenen Arbeiten ein klares Bild geben.

Karl Hofer (bei Erfurth) arbeitet weiter an einem Stil, der die Romantik mit den Ausdruckselementen seiner Zeit und seiner Person vereinigen möchte. Das gelingt ihm am leichtesten im Aquarell, wo er die Eigenwilligkeit seines Strichs so weit in die Melodie der Farbe einschmilzt, daß die Neuheit der Bildidee immer wieder zurücktritt hinter die Ausgeglichenheit der Mittel. In der Zeichnung ist der Strich heute so beruhigt, so zurückhaltend, daß einige Blätter fast nazarenisch anmuten, mit leichten Akzenten allerdings nach der Seite einer aktuellen Wirklichkeitserfassung. Hofers Mission könnte sein, den zerrissenen Faden der Überlieferung wieder anzuknüpfen und für die Zukunft, wenigstens für die eigene, das Gestern mit dem Morgen in Beziehung zu setzen. Der Typus seiner Menschen verbindet entsprechend den geistigen Ausdruck des Menschen vor 100 Jahren mit dem nervösen und fragenden des Zeitgenossen. Die Gefahr, zwischen den Zeiten und im Dualismus des künstlerischen Antriebes zerrieben zu werden, besteht nicht. Die zehn kleinen Ölbilder, besonders die beiden „Tischgesellschaften" und „Carneval" sind in Empfindung und Sprache der Mittel durchaus zeitgemäß.

In der Fides hängen die Arbeiten von Alexei von Jawlensky und seinem Sohn Andrej Nesnakomoff. Alexei von Jawlensky hat in den vergangenen zwanzig Jahren einen weiten Weg zurückgelegt von den starkfarbigen postimpressionistischen Landschaften und Köpfen über die emailhaft leuchtenden, symbolischen Bildnisse hin zu Abstraktionen von so ausgewogenem Formaufbau und so sensibler Farbenverteilung, daß man nicht weiß, ob man mehr die malerische Kultur oder die metaphysische Steigerung des Gegenstandes bewundern soll. Seine Intuition ist in den letzten Jahren noch gewachsen, und es gibt außer ihm keinen, der aus dem Phänomen des menschlichen Kopfes so viele Möglichkeiten der Selbstdarstellung herauszuholen imstande wäre. Es sind aus der Vorkriegszeit sechs Köpfe da, darunter das Selbstporträt (1911) und die Spanierin (1913). Von den „Variationen" (1916—19) und den geistig-sinnlichen Köpfen (1917 ff.) einzelne wesentliche Stücke. Der Nachdruck dieser Übersicht liegt auf den fünfzehn letzten Arbeiten, in denen Jawlensky aus dem Organismus eines menschlichen Antlitzes in Form und Farbe freie Darstellungen gewinnt, hinter deren lyrisch-musikalischer Oberfläche ein unendlich differenziertes philosophisches und religiöses Erleben ruht. Diese Köpfe sind zum Ausdruck von Allgemeingefühlen geworden, und Jawlensky bezeichnet sie auch entsprechend (Frühling, Abend, grünes Licht). Die Farbenskala ist auf das äußerste reduziert; aus feinsten Beziehungen vorwiegend grauer, grüner und orangefarbener Töne entsteht zusammen mit den Abwandlungen des physiognomischen Formbildes ein Werk von ebenso klarem Aufbau wie jenseitiger Gleichnishaftigkeit. Zuweilen ist nur die Betonung einer Abgrenzung verschoben, der Abstand zweier Formbeziehungen verändert, die Farbe zurückgedrängt oder hervorgehoben, und das Ergebnis besagt etwas vollkommen Neues. Eine tiefe Askese, ein

weltschmerzliches Gefühl ist der Urgrund seines Schaffens, nicht im Sinne der immer noch diesseitigen Menschen Dostojewskys, eher in dem einer indischen Weltüberwindung.

Andrej Nesnakomoff-Jawlensky hat Rußland nicht gesehen und ist in der Wahl seiner Stoffe und ihrer Behandlung fast russischer als der Vater. Jahreszeiten, Vorgänge in der russischen Landschaft, Typen der Heimat malt er, als wenn er sie im Traum gesehen hätte; dazu illustriert er Erzählungen von Gogol mit einer Einfühlung in die spezifischen Verhältnisse Rußlands, die nur aus einer Ahnung des Blutes kommen kann. Man sollte dem Dreiundzwanzigjährigen ein russisches Buch zu illustrieren geben, es würde bestimmt keine Enttäuschung. Zweierlei überrascht bei dem jungen Jawlensky, die Farbe und der Mythos. Seine Farbigkeit ist so bunt wie seine Phantasie und interpretiert den Gegenstand, der ohne sie Literatur würde, so aber Märchen, Mythos bleibt. Bilder wie „Vor dem Gewitter", „Zigeunerlager", „Mondaufgang auf Sachalin" sind keineswegs Illustrationen, obwohl sie viel zu erzählen und zu veranschaulichen haben. Die Naivität des Kindes, für das alles wirklich und unwirklich zugleich ist, steckt in diesen Mythen noch drin. Daneben gelingen ihm bereits geschlossene Arbeiten wie „Vorfrühling in Tundra" 1924, „Blasses Gesicht" 1924, wo die Komposition nicht bloß aus jugendlichem Temperament und Überfluß an Einfällen und Farbe gelingt, sondern aus Arbeit und Einsicht. Die Zeichnungen sind von früh an erstaunlich durchgearbeitet, jedes Blatt ist bis an den Rand gefüllt und gegliedert, den Einzelformen ist liebevoll nachgegangen und der Umformung nur ungern etwas geopfert. Wenn der Kunstverstand bei Andrej Jawlensky Schritt hält mit dem Instinkt, ist etwas Ordentliches zu erwarten. Die durchgeführten Bleistiftzeichnungen besonders des vorigen Jahres (Kampen auf Sylt) sowie die Bilder von 1924 sind mehr als ein Versprechen.

Bei E. Richter war eine Gedächtnisausstellung für H. Thoma, fünfzehn Gemälde und ebenso viele Aquarelle und Zeichnungen. Frühe Schwarzwaldlandschaften, der Nibelungenring (1876—80). Außerdem hundert graphische Blätter aus der Zeit von 1892—1920. So beschränkt der Ausschnitt war, die Werke selbst ehrten den Verstorbenen, der alles was er vielleicht als Maler schuldig blieb, als Persönlichkeit doppelt und dreifach ausglich. Jetzt hängen in denselben Räumen Gemälde von Fr. Heckendorf, die zum großen Teil in Italien entstanden sind. Heckendorf hat sich in den letzten Jahren wenig verändert, und die ausgestellten Bilder zwingen zu keiner Revision des Urteils.

Eine Anzahl Arbeiten von Walter Jacob (aus dem Besitz eines Sammlers) hängen bei Kühl und Kühn. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus den Jahren 1919—25. Die Landschaften vertragen bisher sein rasches und manchmal derbes Zupacken besser als die Bildnisse, bei denen jede unzulängliche Umformung schwerer durch die Kraft eines starken künstlerischen Wollens aufgehoben wird. Unter den Zeichnungen sind ein paar Bildnisstudien (Katja); sicher in der Linienführung und wahr im Ausdruck haften sie tiefer im Gedächtnis als die großen Selbstporträts. *Will Grohmann.*

DIE DRITTE BIENNALE IN ROM

Die dritte römische Biennale, die am 24. März feierlich in Gegenwart des Königs von Italien eröffnet wurde, hat wie ihre Vorgängerin wieder internationalen Charakter. Den Hauptbestandteil machen natürlich die Werke italienischer Künstler aus. Mit größeren Kollektionen sind daneben nur Deutschland, Österreich, die Schweiz und Polen vertreten.

Von den Italienern, die die Räume des Erdgeschosses im Ausstellungsgebäude an der Via Nazionale einnehmen, sind mehrere Ausstellungen einzelner Meister und Gruppen hervorzuheben, die mehr als lokales Interesse haben. Zunächst eine kleine von Hermanin organisierte Mostra retrospettiva der Scuola di Posilippo, die mit Philipp Hackert beginnt und Werke von Pitloo, Smargiassi, Ducleré, Cammarano u. a. bringt. Von den Kollektivausstellungen italienischer Kunst sind mit am eindrucksvollsten die Bilder von Carlo Carrà, die einen Überblick über die Entwicklung des Meisters in den letzten zehn Jahren bieten. Zwei weitere Säle sind den Futuristen Balla, Depero, de Pistoris, Dottori, Marasco, Prampolini, Tato und (ein ganzer Saal) Umberto Boccioni eingeräumt. Bemerkenswert sind fernerhin die Säle mit den Werken des noch jungen Primo Conti, von Onorato Carlandi, von dem über hundert zum Teil recht feine Landschaften gezeigt werden und von Vincenzo Cabianca, dessen Lebenswerk in einer ganz besonders reichen Zahl von Bildern zur Schau gestellt ist. Um noch einige weitere Namen zu nennen, so wären von den Römern Domenico Cucchiari, Onorato Amato, Antonio Barrera, Giuseppe Cerosi, Renato Tomassi, von Venezianern Italico Braß, Alessandro Pomi, Teodoro Wolff-Ferrari und A. Milesi anzuführen, um aus der Über-

fülle des Gebotenen einige der markanteren Persönlichkeiten hervorzuheben.

Unter den Skulpturen heben sich die Tierplastiken von Sirio Tofanari und die Arbeiten von Arturo Martini, dem ein ganzer Saal eingeräumt ist, etwas über den Durchschnitt heraus.

Weitere Säle sind mit Architekturentwürfen und Modellen gefüllt; von besonderem Interesse ist die römische Gruppe, die hauptsächlich Bebauungspläne für Rom zeigt, erfreulich ist der Eindruck allerdings nicht.

Die Schweiz ist durch Kollektionen von Maurice Barraud, Hans Berger, Giovanni Giacometti, E. Vallet und durch Plastiken von Hermann Hubacher recht gut repräsentiert, Polen durch eine größere Anzahl, zum Teil recht qualitätvoller Arbeiten der Künstlergruppe „Rytm“.

Deutschland, das die Leser des „Cicerone“ am meisten interessiert, hat in erster Linie Werke süddeutscher Künstler geschickt. Von Lenbach sind 20 Bilder, darunter Porträts von Bismarck, Moltke, des Chemikers Baeyer (letzteres aus der neuen Pinakothek), Hans v. Bülow (Opernhaus, München), der Königinmutter von Italien und ein Selbstbildnis zu sehen. An weiteren Namen sind Franz v. Stuck, Erler, Hugo v. Habermann, Angelo Jank, Hans von Zügel und Leo Samberger zu nennen.

Österreich erscheint mit Werken von Klimt, Egon Schiele, Max Oppenheimer (Mopp), Robert Philippi und von Bildhauern wie Franz Barwig und Wilhelm Franz.

Frankreich hat als Beitrag zur Biennale lediglich eine Corotausstellung von 28 Bildern gesandt. Man wird in diesem Saal gerne verweilen, wenn auch die Auswahl der Bilder durchaus nicht völlig geeignet ist, ein vollständiges Bild von der künstlerischen Entwicklung dieses großen Meisters zu geben.

Zu erwähnen wären schließlich noch die Beiträge Amerikas, eine Anzahl Werke von Maurice Stern und von England, eine Collection graphischer Arbeiten von E. G. Craig.

Wohl des Anno Santo halber ist mit der allgemeinen Ausstellung eine Mostra di arte sacra verbunden worden, an der sich außer Italien, Deutschland, Frankreich und Ungarn beteiligt haben. Der Eindruck ist der denkbar unerfreulichste, es lohnt nicht näher darauf einzugehen.

Im ganzen: 61 Säle gefüllt mit Bildern, von denen der Corotsaal als einziger einen bleibenden Eindruck hinterläßt. *L. S.*

BRESLAU

Jubiläumsausstellung Oskar Moll. Im Sommer wird Oskar Moll (geboren in Brieg und seit 1919 Professor der Breslauer Akademie) 50 Jahre alt. Aus diesem Anlaß hat die Gesellschaft der Kunstfreunde in wohlgeeigneten Räumen des Museums eine Ausstellung gesammelt, die zum erstenmal diese erfreuende Kunst insgesamt überschauen läßt und daher nicht nur für Breslau von Belang ist. Der Katalog (mit 2 Litographien, 8 Abbildungen und einer Einleitung von A. Grisebach) zählt 150 Nummern, davon fast die Hälfte Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen. Das scheint zunächst eine überraschend große Zahl, die Mannigfaltigkeit der Arbeiten aber, bei denen die reine oder belebte Landschaft und das Stilleben auch qualitativ den Porträts voranstehen, und der heitere Charakter der Mollschen Kunst lassen den Beschauer nicht ermüden.

Nach dem freundlichen Auftakt der Zeichnungen im Vorraum bietet sich dem Besucher der Anblick farbig reicher Kabinette. Es ist eine andere Musik als die, welche man im Winter bei der schönen Ausstellung der zur „Brücke“ vereinigten Künstler hier vernahm[1]. Moll ist keine Kämpfernatur wie diese, seine Bilder sind voller Anmut und Grazie, sie scheinen mühelos entstanden. Daß erst ein arbeitsreicher Weg zurückgelegt werden mußte, bevor es zu dieser Leichtigkeit des Schaffens kam, lehrt ein Blick auf die beiden ersten deutlich werdenden Abschnitte seiner Tätigkeit.

Am Anfang (1900—1907, Nr. 1—14) stehen Bilder etwa in der Art Ulrich Hübners mit oft schwerer, zäher Farbe, — kecke Pinselhiebe verraten jedoch schon die spätere Befreiung. Dann kommt das große Erlebnis der Kunst des Henri Matisse, das ihm hilft, den Impressionismus zu „überwinden“. Die grauen Schatten verschwinden zugunsten einer ganz mit reinen Farben erfüllten Fläche, so daß die Bilder dieser Periode wie schön gewirkte Teppiche sind. (1907—1920, Nr. 15—27.) Schließlich dringt in die Werke der letzten fünf Jahre eine zarte Atmosphäre, welche die vorher verstreuten Teile zum Ganzen bindet und die Farbe zur duftigsten Entfaltung kommen läßt. Auf dieser jüngsten Periode ruht nach Qualität und Zahl das Hauptgewicht der Ausstellung. *Hanna Grisebach.*

CHEMNITZ

Die erste Wanderausstellung der Düsseldorfer Malergruppe „Das junge Rheinland“ zeigt sich in den Räumen der „Kunsthütte“. Ein sehr verändertes Bild gegen die Aus-

[1] Sie war der Rührigkeit unseres neuen Kustos, Herrn Dr. Wiese, zu danken.

stellung vor fünf Jahren in Düsseldorf. Zurückgeschraubte Ansprüche des Kunstwillens, der das Äußerste erzwingen wollte, dafür Proben schwer eroberten, stolz dargebotnen Könnens, teilweise sehr selbstbewußt, in das eigene Talent verliebt. Kühnsten Einsatz wagt noch immer G. Wollheim, gesammeltes Temperament, das sich explosiv ausgibt, bevor die Malerei jeweilig beendet ist. Häufig ein schwarzer, flacher Hintergrund, Eingeständnis mangelnder Gestaltungskraft und künstlerischer Hilflosigkeit. Im Vordergrund große malerische Bravour. Gleichmäßiger, solider und aussichtsreicher F. Feigler. Freie malerische Bewegung aus starkem Talent, Verzicht auf schöngemachte Oberfläche zugunsten impulsiver Äußerung. Desgleichen B. Gaertner, wenngleich zögernder, von Problemen belästigt. H. B. Hundt erreicht nicht dessen Niveau, die lockere Technik deckt Dürftigkeit. K. Schwesig bleibt in der Materie stecken, M. Ernst in der Mathematik. Respektable Ökonomie der Mittel bei M. Barz, unpathetische Sauberkeit im Ausdruck der Ergriffenheit. Ganz im Gegensatz zu H. Rilke, der die Empfindung überinstrumentiert, so daß die Melodie erdrückt wird. J. Bell tastet noch im Ungewissen, einzige Sicherheit ist ihm die unbezweifelbare Tatsache des Talents. Ebenso selbstbewußt, aber bereits entschiedener für die rein malerische Anwendung der Begabung, C. Nantke in zwei Bildnissen. A. Schlichting beweist sich gut in einem Selbstbildnis; man sieht den Menschen, der nicht Dämonie zur Schau stellt, sondern zeigt, wie er sich diabolisch verzerrt. A. und S. Trillhaase bekunden Befangenheit im Problematischen, vor lauter Nachdenken kommen sie nicht zum Malen. Der Rest hat ein gewisses, nirgends billiges Niveau, man kann unmöglich Besseres darüber sagen.

M. R. M.

ERFURT

Da seit mehreren Monaten über die Tätigkeit des Kunstvereins nicht mehr berichtet worden ist, sei ein kurzer Rückblick gestattet. Im Januar fand eine Ausstellung von Gemälden, Aquarellen und graphischen Arbeiten von W. Kandinsky statt, der damit zum ersten Male in Erfurt gezeigt wurde. Die Gemälde waren dank freundlichem Entgegenkommen des Künstlers um einige der allerjüngsten, Ende 1924 entstandenen Werke bereichert worden. So gab die Ausstellung ein gutes und verhältnismäßig vollständiges Bild von Kandinskys Entwicklung seit 1916, die von einer lyrisch verfließenden Farbigkeit zu einer mehr und mehr konstruktiven Strenge des Formenaufbaues führt. Es folgte im Februar eine Schau von Handzeichnungen deutscher Meister des 18. und 19. Jahrhunderts aus Museums- und Privatbesitz. Besonders stark kamen die beiden Erfurter Friedrich Nerly d. Ä. sowie Hasse, ein Richter-Schüler zur Geltung. Daneben brachte die Ausstellung ausgezeichnete Arbeiten von Klengel, Zingg, Horny, Olivier, Preller, Richter, Spitzweg, Schwind, Kalckreuth, Buchholz u. a. Im März veranstaltete der Bund Heimatschutz eine Ausstellung „Industrie- und Ingenieurbauten im Landschaftsbilde", deren vorzügliche Auswahl bewies, daß der Bund gewillt ist, mit allen Sentimentalitäten zu brechen und sich bewußt auf die Ebene wirklich zeitgemäßer Architektur zu stellen. Anläßlich des Fortganges des Staatl. Bauhauses von Weimar fand im April eine große Ausstellung mit ausgewählten Werken sämtlicher Meister statt, die wiederum durch eine Anzahl jüngster Arbeiten vermehrt werden konnte. Es waren vertreten: Feinninger mit 2 vorzüglichen Architekturbildern und einem naturnahen Seestück, Klee mit ausgesucht schönen Aquarellen und kleineren Ölbildern, Kandinsky mit farbig-reichen späten Arbeiten, sowie die Jüngeren Moholy-Nagy, Schlemmer und Muche mit konstruktiven, teils abstrakten, teils der Natur sich wieder nähernden Bildern; außerdem Marcks mit kräftigen Holzschnitten. Die Dornburger Werkstätten des Staatl. Bauhauses zeigten großformig-schlichte Keramik. Augenblicklich ist im Kunstvereinsheim die schöne Ausstellung indonesischer Textilien und Wajangfiguren zu sehen, über die im Cicerone bereits mehrfach berichtet worden ist. *P.*

HANNOVER

Die Kestnergesellschaft hat mit Hilfe öffentlicher und privater Sammlungen eine sehr instruktive Kokoschka-Schau zusammengebracht. Den Angelpunkt bilden eine Reihe von Gemälden aus den Jahren 1907 bis 1923, die die verschiedenen Schaffensperioden Kokoschkas vergegenwärtigen. Das frühste Bild, ein Herrenporträt, erscheint neben den letzten farbig starken und großflächigen Arbeiten, noch recht kleinteilig und ängstlich in der Verteilung der Massen. Ein zweites, etwas späteres, im selben Jahre entstanden wie der Forell in Mannheim, hat etwas von dessen geistiger Intensität. Entschieden den stärksten Eindruck aber macht „die blinde Mutter" von 1913, gegen die auch die Bilder der letzten Jahre (Die Jagd, Kunsthalle Bre-

men, Mann und Mädchen 1922 und Lot und seine Töchter 1923), bei aller Feinheit der farbigen Behandlung und Großzügigkeit der Anlage, nicht ankommen können.

Eine Reihe von farbig differenzierten, großflächigen, bildhaft wirkenden Aquarellskizzen füllen die Lücken zwischen den Gemälden. Vervollständigt wird die Ausstellung durch Zeichnungen und bekannte Porträtlithographien. *Ferd. Stuttmann.*

KÖNIGSBERG

Seit langer Frist wieder eine Ausstellung, die Niveau hat. Ostpreußen ist verhältnismäßig schwach vertreten: Artur Degner mit zwei ungemein luftig gemalten ostpreußischen Landschaften in matten weißlichen Tönen und einer schwächeren „Frau mit Pudel". Der kräftige, früher an die Art der Deutschrömer gemahnende, jetzt impressionistische Bischoff, der gegenwärtig eine größere Anzahl seiner Arbeiten bei Nicolai ausstellt, bringt einige temperamentvoll gemalte Ölbilder. Man darf gespannt sein auf seine nächste Mauserung.

Dettmann findet in den sogenannten gebildeten Kreisen der Stadt der reinen Vernunft, mit denen der frühere Königsberger Akademiedirektor in lebhafter gesellschaftlicher Verbindung stand, immer noch anhängliche Bewunderer seiner illustrationsmäßig geschickten und vielseitigen Malerei.

Corinth, der stärkste der Ostpreußen, ist nur mit Graphik vertreten. — Klaus Richter, den man, seit er Professor an der Königsberger Akademie geworden ist, äußerlich auch zu den Ostpreußen zählen darf, überrascht mit einem, im Vergleich zu seinen bisweilen fast altmeisterlich harten Ölbildern, duftig und locker in den delikatesten Abstufungen von Grau gemalten Täubchen, das mir den Übergang zu einer neuen malerischen Ausdrucksweise des geistreichen Künstlers darzustellen scheint. — Franz Xaver Wimmer, auch Lehrer der Akademie, zeigt neben seinen prickelnden Aquarellen eine flockig gemalte ziegelrote Ordenskirche. — Albrecht, dessen Bestes sich in Privatbesitz befindet, ist mit relativ schwachen Arbeiten vertreten. — Damit scheint mir aber auch alles Nötige über ostpreußische Malerei gesagt, es sei denn, daß man die Arbeiten des jungen jüdischen Malers Sebba, einer rein intellektuellen problematischen Begabung, noch in dem Rahmen einer knappen Revue erwähnen darf. Einige anspruchslose heimische weibliche und männliche Talente, die in einer ostpreußischen Kunstausstellung immerhin nicht fehlen durften, hat man taktvoll in einem Beigemach versammelt.

Den Übergang zu der Kunst aus dem „Reich" mag die ja auch in Königsberg geborene Käthe Kollwitz bilden mit ihren immer gleich starken Zeichnungen und Holzschnitten. — Numerisch am stärksten ist Thomas Herbst vertreten, über den der Cicerone ja vor kurzem eine eingehende Würdigung brachte. — Der etwas öldruckhaft glatte Treiber v. Rayskis scheint mir keine der stärksten Arbeiten des Meisters. — Von Kokoschka bringt die Ausstellung eine größere Anzahl Lithographien und einige seiner visionär tastend gestalteten Silberstift- und Bleistiftzeichnungen.

Ebenso zeigen Liebermann, Slevogt, Meid, Barlach, Nolde, L. v. Hofmann, Jaeckel, Klemm, Großmann fast ausschließlich Graphik. — Martin Brandenburgs Gemälde, ein von einem Konfettiregen rosiger und grünlicher Farbtüpfchen überrieselter Hiob und ein romantischer Minnesänger, zeigen, wie doktrinär uns schon jetzt eine rezeptmäßig erstarrte pointillistische Mache anmutet. — Ein von „Schaulustigen" umlagerter „Clou" der Ausstellung sind des Belgiers Laermans „Vom Schicksal Verstoßene", bei deren Anblick einem die Parabole des avengles des Louvre in den Sinn kommt.

Burmanns Madonna und Armenhäuslerin zeigen eine an den großen Belgier erinnernde fast karge Einfachheit in Linie und Farbe.

Von den mit Aquarellen und Graphik vertretenen Dresdenern berührt sympathisch Otto Lange durch die kindliche Einfalt seiner zarten Aquarelle aus dem böhmischen Mittelgebirge.

Plastik zeigt die Ausstellung wenig, und unter dem Wenigen nur zwei Ostpreußen: Brachert und Cauer.

Brachert, der agressive, rassige Süddeutsche (unbegreiflicherweise nach dem ihm wesensfremden Osten verschlagen), den man als den Schöpfer asketisch schnittiger Figuren kennt, die alle irgendwie an sein ursprüngliches Arbeiten mit Silber und Elfenbein gemahnen, verblüfft durch ein Kriegerdenkmal für eine ostpreußische Kleinstadt, das eine fast archaisch wirkende Monumentalität zeigt. — Stanislaus Cauer stellt einen Schillerkopf in bayrischem Muschelkalkstein aus, dessen riesiges Format in peinlichem Mißverhältnis zu seiner inneren Leere steht.

Von auswärtigen Bildhauern ist Kolbe leider nur mit drei seiner lapidaren Zeichnungen vertreten, weiblichen Akten, die von präzisem Kontur umrissen, mit wenig Tinte leicht laviert, erstaunlich körperhaft wirken.

Bernhard Sopher, Düsseldorf, zeigt eine Anzahl Bronzen, unter ihnen die ausge-

zeichnete Maske eines Mulattenmädchens. — Alles in allem bleibt es ein Verdienst des Kunstvereins, die Kreise Königsbergs, die ein Organ für bildende Kunst und kein Geld zum Besuch auswärtiger Ausstellungen haben, mit den hervorragendsten Exponenten deutscher Kunst bekannt gemacht zu haben.

Charles Etienne.

MÜNCHEN

Einige Ausstellungen, darunter eine von Kanoldt, Mense, Davringhausen bei Goltz habe ich wegen einer Auslandreise verpaßt. Um so mehr möchte ich hinweisen auf die große Klee-Ausstellung, die Goltz augenblicklich als seine 100. Schau sehen läßt. Sie ist wahrscheinlich die beste Klee-Ausstellung, die Deutschland, mindestens München gesehen hat, sehr gut in der Auswahl, alle Gegensätze aufzeigend, die dieser seltsame Gestalter in sich trägt, dabei das äußerst einheitliche Gesicht dieses merkwürdigen Schaffens wahrend. Wir haben hier nicht jedesmal Klee zu charakterisieren, wenn er mit neuen Bildern hervortritt, wir sind uns auch seiner Schranken durchaus bewußt. Möchten aber gerade allen Beiseitestehenden, ja Feinden dieser Kunst dringend raten, diese Ausstellung durchzugehen und sich zu überzeugen, was alles Klee aus seinen „kindlichen" Bildmitteln gemacht hat, wie tief das bizarre Spiel doch immer wieder zu greifen versucht. Welch raffinierte Ausgewogenheit der bald einander in vielen Stufungen angenäherten, bald drohend dissonierenden Farbverbindungen. Nimmt man einmal die wundersam reichen Farbakkorde einzeln her, wie sie in jedem Bilde in sich abgeschlossen verwirklicht sind, so kann Klee schon von hierher als ein Äußerstes bezeichnet werden: man wird wenig moderne Malerei finden, die so subtil im An- und Abklingen ein und desselben Akkordes ist. Und man wird kaum einen Maler der Gegenwart sehen, der über so verschiedene Grundakkorde verfügt. Klee sagt sein Weltgeheimnis in immer anderen Tonstufen, während andere Maler (jeder hat im letzten Grunde nur ein Geheimnis auf dem Herzen) sich schließlich immer derselben Farbtonart bedienen. Klees Monotonie liegt mehr im Zeichnerischen.

Diese 100. Ausstellung benutze man nun aber auch, dem vielbefehdeten Goltz ein Dankeswort zu sagen. Man überlege doch einmal, wie das Münchner, von Haus aus so zu Behäbigkeit und Inzucht neigende Kunstleben aussähe, ohne diesen „fremden" Faktor, der viel Wallung in den trägen Blutumlauf Münchens gebracht hat. Bei Goltz war es, wo die bewegte Jugend, die dann doch immer Träger der Entwicklung wurde, sich gefesselt fühlte, wo auch Experimente gewagt wurden, wo junges künstlerisches Leben an zentraler Stelle der Stadt pulste, ein Leben, das uns weiterhin gerade in München vergönnt sein möge.

Bei Thannhauser sah man Arbeiten des 1916 gestorbenen Waldemar Rösler, viel Landschaften, die oft etwas ins Bunte gerieten, d.h. nicht ganz ausgewogen sind im Farblichen. Die Vereinheitlichung, die dann andrerseits erstrebt wurde, macht sich bisweilen in beinah flauen, manchmal auch süßlichen Akkorden fühlbar. Man hat nicht den Eindruck eines wahrhaft bleibenden Lebenswerkes. Am besten gefallen mir die gedämpfteren, graueren, herberen Stadt- und Flußlandschaften. Eine andere Gedächtnisausstellung will Thannhauser folgen lassen: Weißgerber. — Malerisch gebauschte Arbeiten kleinen Formats von G. Nyman-Egbert (München) suchen Weiber, Kinder, Kleiderschwall in leichter Massenbildung hinzuwerfen, rasch geraffte, malerische Sträuße in gedämpfter Farbigkeit, an denen das Angenehme in dem schwammartig Dicklichen, dabei Lockeren dieser Figurenknäuel liegen mag. Bei Caspari sah man Malereien von H. Nauen, dieses der „Brücke" Nahestehenden. Die Dinge haben Reiz in Form und Farbe, sind aber in ihren betonten Diagonalkompositionen und einer gewissen spitzen Winklichkeit, die Nauen von Heckel, Pechstein und anderen Ähnlichen unterscheidet, nicht immer von letztem Gewicht. Ich glaube, daß man diesen Künstler nicht überschätzen darf, und daß er nicht die Geschlossenheit der Genannten erreicht. — Die Aquarelle von Eugen Vinnai, zwar zart stillflächig und weiträumig (meist Seelandschaften) sind mir menschlich zu konventionell.

Von konservativer Kunst möchte ich lieber einiges aus zwei anderen Ausstellungen herausheben. Brakl zeigte „dreißig Münchner Künstler", eine neue Gruppe, die sich soeben aus der unübersehbaren „Münchner Künstlergenossenschaft" herauskristallisiert hat. Eine neue Gründung, die die lebendigeren Kräfte jener reichlich überlasteten Vereinigung zusammenschließen und auch andere Kräfte zuströmen lassen will. Leider hat man zu Viele aufgenommen und damit den Grundsatz verlassen, hier die verhältnismäßig oberste Qualitätsschicht abzuheben. Aber auch im Sinne der Gerichtetheit ist die Auswahl zu bunt, zu auseinanderstrebend ausgefallen.

Wie es jedoch bei derartigen Dingen geht, man hat in dem zu weitmaschigen Netz doch einige Fische gefangen. Baumherr aber müßte noch manches zu Dekorative in Form und Farbe abstreifen, wenn seine religiösen Themen überzeugen sollen. In dem soeben verstorbenen Kaspar Binder aber ist ein sehr beträchtliches Talent zu betrauern, das mir schon im Gewühl des Glaspalastes seinerzeit aufgefallen war. Er war nichts weniger als zu erledigen mit dem Begriffe „übliche Leiblschule". (Seine Arbeiten sind inzwischen in die Galerie Paulus gewandert). F. Gebhardts bleigraue Landschaften haben Reiz, das große Figurenbild aber ist unmöglich. Otto Grassl gibt Zeichnungen mit Rezeption mittelalterlicher Art. Die Hochlandhütte von E. L. Hoffmann ist zu loben, einige Landschaftszeichnungen sogar noch mehr, andere Malereien fallen ab. Willi Schmid archaïsiert zu direkt im Sinne eines Quattrocento, wird auch von dekorativem Lyrismus bedroht, hat andererseits aber so durchdringenden Ernst der Zeichnung und des Fertigmachens, daß er Beachtung verdient. (Zudem steht er neuesten Tendenzen nachexpressionistischer Malerei nicht fern.) Am besten sein Selbstbildnis, das eine beinah reine Leistung. Von Schlageter sah man schon Besseres. Ernst Heiders Berglandschaft ist das schönste Stück der Ausstellung, die Flachlandschaft zwar von zartem malerischen Reichtum, aber nicht so formgeschlossen. Daß ihm gerade geschlossene Motive guttun, erweisen seine Radierungen, die zwar andächtig wirken, aber mit mehr Strenge das Gesamtgefüge herausarbeiten sollten. Sie wurden erdrückt durch die resoluteren graphischen Formen von J. Weiß, der als Landschafter von manchem Reize ist.

In Galerie Paulus „Erste oberdeutsche Ausstellung", wo in lockerem Beieinander oberdeutsche Konservative der letzten zwei bis drei Generationen gezeigt werden. Voran die Arbeiten von Edmund Steppes. Die große Wiesenlandschaft mit den zwei Pferden müßte von einer Staatsgalerie erworben werden. Sie würde in der Neuen Pinakothek als eine ihrer schönsten Landschaften überhaupt hängen. Diese Originalität und stille Größe des Komponierens bei dieser heute beinah ausgestorbenen Könnerschaft ringt auch bei anderen Arbeiten Bewunderung ab. In Steppes' Gefolgschaft wandert Heinersdorff, mit Blumen und Landschaften aus wundersam naher Sicht, mit Liebe zur Unendlichkeit des Kleinsten. Danach K. Flügel mit einem köstlichen in lauter Grünstufen durchgehaltenen Bergsee. Ein Figurenbild K. Haiders, des Vaters dieser großen Tradition, die München noch heute beherbergt und die wieder so aktuell zu werden beginnt, erfreut und rührt in diesem innigen Zusammenhange. Czerny, ein Könner fast im Sinne heutiger Veristen, reizt an und stößt zugleich ab durch bald bizarres, bald dekoratives Gehaben. Edmund Kanoldt, Vater des Nachexpressionisten, ist mit gutgebauten Stücken eines Klassizismus des späten 19. Jahrhunderts vertreten. Sonst Oberländer, Thoma, sehr enttäuschende Malereien von Boehle. Dinge von Lugo, Kreidolf, Stäbli, Stadler reihen sich an. Umrißgraphik von Nicklas fällt angenehm auf. *R.*

* * *

Am 10. Mai werden es 10 Jahre, daß Albert Weisgerber vor Ypern gefallen ist, aus welchem Anlaß die Moderne Galerie Thannhauser soeben eine umfassende Weisgerber-Gedächtnisausstellung eröffnet, die — ermöglicht durch das Entgegenkommen von Museen und Privatbesitzern — unter zirka 60 Gemälden und ebenso vielen Zeichnungen eine Anzahl bedeutendster Werke aus allen Schaffenszeiten des Künstlers vorführt.

NEW YORK

Den modernen Künstlern waren viele Ausstellungen gewidmet. Nicht mehr haben sie sich scheu in einen Winkel zu drücken. Ihrer Fürsprecher sind viele geworden, und man sieht so manches gute und vielversprechende. So führt J. B. Neumann in seinem Graphischen Kabinett einige jetzt hier lebende Russen vor: Burlink, Max Weber und Ben Benn; ferner Brummer den hier früher schon einige Male erwähnten, immer abgeklärter werdenden Bernard Karfiol und Walter Pach, den Vorkämpfer französischer Kunst in Amerika. Bei Daniel sah man den in seinem innersten Kern, Gott sei Dank, seiner Rasse treugebliebenen Jasuo Kuniyoski, der aber doch das törichte Wort des törichten Jingoisten R. Kipling, daß West und Ost niemals zusammenkommen könnten, schlagend widerlegt. Bei Daniel arrangierte auch Frau E. E. Scheyer, die sich seit einiger Zeit hier aufhält und für die moderne deutsche Kunst in vielfacher Weise tätig ist, eine erlesene Ausstellung des Blauen Reiter. Feininger, Klee, Jawlenski und Kandinsky waren sämtlich mit charakteristischen Werken vertreten, die ihr Wollen und ihren Weg darzutun vermochten. Jawlenskis spätere, immer vergeistigter

werdende Buddhaköpfe prägen sich wie die Worte des Erleuchteten selber einem für immer ein. Klees Phantasie sprüht und läßt hinter dem Tanz seiner Gebilde Seltenes ahnen. Feiningers Bestehen auf dem, worauf allein es ankommt, sein Spontanes sozusagen im Bleibenden packt und erfüllt. Kandinskys reine Formensprache aber wirkt doch wohl zu viel wie mathematische Wissenschaft. Freilich, war es nicht ein Mathematiker, der das Weltgesetz finden und mit ihm die Welt aus den Angeln heben wollte? Im allerletzten Grunde fließen sie alle in eins zusammen: Kunst, Wissenschaft, Philosophie, Religion. Frau Scheyer hatte schon vor der bei Daniel abgehaltenen Ausstellung eine Anzahl der Werke des Blauen Reiter in der Walden Schule (die hier ihrer freiheitlichen Prinzipien wegen als „bolschewistisch" gilt!) gezeigt, und es war erstaunlich, wie die Schüler und Schülerinnen vom 6. bis 16. Jahre auf diese Werke reagierten.

Eine Ausstellung moderner Künstler von ungewöhnlicher Bedeutung veranstaltete dann Alfred Stieglitz in den Anderson Galleries. Seit zwanzig Jahren ist Stieglitz, Photograph seinem Berufe nach, hier für eine lebende Kunst eingetreten. Schon im April 1908 hatte er Matisse erstmals in New York vorgeführt. Sein „Camera Work" ist auch in Deutschland über photographische Kreise hinaus bekannt geworden. Die gegenwärtige Ausstellung ist gleichsam ein von ihm selber arrangiertes Jubiläum für sich selbst und seine Künstler, die er um sich geschart. Was man auch gegen so manches, was diese sieben Künstler senden, einzuwenden haben mag, hier herrscht Leben, Eroberungslust, Spontaneität. Formen, ob abstrakt, ob aus der Außenwelt entnommen, entspringen innerem Fühlen, sind durch die Esse eigenen Feuers gegangen. Es springen die Linien, es klingen die Farben. Bei der Georgia O'Keeffee, die als echteste Frauenmalerin einmal mit der Laurencin und der Modersohn-Becker in Vergleich zu bringen, äußerst reizen würde, kocht es in dem einen Bilde wie Blut, strecken sich sehnsüchtig und begehrlich Pflanzen, Blüten, Baumstämme empor und warten des befruchtenden Sonnenkusses; alles ist Symbol und lebt doch sein eigen Leben und dabei bleibt alles unter einer Geisteskontrolle, die erstaunlich ist.

Von dem auch in Deutschland bekannt gewordenen Marsden Hartley, dessen Maske übrigens von dem deutschen Bildhauer A. Rönnebeck in energischer Umreißung gegossen in der Ausstellung hängt, ist ein kleines, wunderbares Birnenstilleben da, das all seine anderen Gemälde aufwiegt, so delikat ist es in der feinsten Farbenharmonie, der sicheren Form, dem zart abgewogenen Ebenmaß der Komposition. Natur und Kunst haben sich hier wirklich vereinigt zu einem lebendigen Werke. Arthur G. Dove tritt als Maler stimmungsreicher Gemälde seelengeborener Formen wie als Geißler der Auswüchse heutigen Lebens und heutiger „Demokratie" auf. Man weiß nicht recht, lacht er oder weint er; und so ist einem selber vor seinen Werken zumute. Auch John Marin, der manches mit Feininger gemein hat, weist diesmal in einigen seiner Aquarelle eine schrille, ironische Note auf: das also ist Neuyork! Dieses tobende Durcheinander von Formen, das doch letzten Endes von straffen, harten, zu verletzenden Ecken zusammenlaufenden Linien umgrenzt, eingeengt, eingesperrt wird. Aber nur kein Pathos! Wie in Ironie umschließt das Gemälde noch einmal ein gleicheckiges Rahmengebilde. Stieglitz selber steuert eine Anzahl seiner wie Phantasien über das Weltall, sein Werden und Vergehen anmutende photographische Wolkenstudien bei: überall dieselben Urformen, dasselbe Drängen und Wirken, überall, wo überhaupt Leben ist. So wird die ganze Ausstellung zu einem Hymnus auf das Leben, auf das ewig sich erneuernde, ewig wechselnde und doch ewig gleichbleibende Leben.

Ein Wort wenigstens muß der Independentausstellung gewidmet werden, die diesmal zwar auch wieder juryfrei ausstellt, aber das mechanische Hängen nach dem Alphabet aufgegeben hat. Man hatte wohl eingesehen, daß größte scheinbare Gerechtigkeit in Wahrheit zum größten Unrecht wurde, und oft ein Nachbar den andern erschlug. Nun hat man vorsichtig und im ganzen erfolgreich die Schafe von den Böcken getrennt, und jeder kann sich leichter aussuchen, was ihm gefällt. Leicht ist das freilich auch so nicht, denn notgedrungenerweise klebt ein Bild fast auf dem anderen, und der Gesichte sind zu viele. Niemand aber wird diese Ausstellung mehr missen wollen.

Kurz erwähnt muß auch noch die Gedächtnisausstellung von Maurice Prendergast werden, die bei Kraushaar stattfand. Wie farbenreiche Gobelins aus schimmernden Stoffen wirken diese dekorativen Gemälde, auf denen schlanke Gestalten am Meeresstrande sich ergehen und sich zu ewig neuen Gebilden verschlingen und wieder lösen wie die Meereswogen selber. Prendergast war wohl das größte deko-

rative Talent Amerikas, und sein Wirken kam aus lebendigem Geist und lebendiger Anschauung. Darum sind seine Gemälde nicht „Kompositionen“, sondern Phantasieausflüsse, lebende Märchen aus einer nahen und doch fernen Zeit. Gold und Blau und Rot und Grün, in entzückenden Nuancen, blühen und schimmern hervor wie nie vergehende Blumen in einem Zaubergarten. Daß man darin sich nicht verlor, dafür sorgte die zu gleicher Zeit bei Wildenstein stattfindende, sehr repräsentative Toulouse Lautrec-Ausstellung, die u. a. den „Circus“ und „Die Dame mit dem Hemd“ enthielt, und zu der der hiesige Sammler moderner Kunst, Adolph Lewisohn, die „Oper Messalina in Bordeaux“ beigesteuert hatte.

Nach diesem fast überreichen Menü der letzten acht Wochen kündete eine ganz köstliche Aquarellausstellung in der New Gallery das Nahen des Frühlings an. Wie erste, hellfarbige Blüten in der strahlenden Märzensonne hingen diese leichten und so frischen Gebilde an den Wänden, Leben und Schmuck spendend, daß man hoffen darf, sie werden freudige Abnehmer finden und die Botschaft vom ewig neuen Erblühen der Kunst in weitere Kreise hinaustragen. Leider bedeutet diese schöne Ausstellung einen Abschied. Carl Sprinzhorn, der künstlerische Leiter der New Gallery, der selber zu dieser Ausstellung drei Werke feurigen Schauens beisteuert, verläßt nach dreijährigem Wirken die Gallery, die seiner eifrigen, stets auf Neuentdeckungen ausgehenden hilfreichen Tätigkeit sehr viel zu verdanken hat, um sich wieder ganz seiner Kunst zu widmen.

Im Grand Central Palace wird in einigen Wochen eine große Architekturausstellung stattfinden, die von dem American Institute of Architects und der Architectural Legue of New York veranstaltet wird. Auch Deutschland wird an ihr teilnehmen. Und deutsche Künstler werden wieder zum ersten Male aufgefordert werden, sich an der Internationalen Ausstellung im Carnegie Institute in Pittsburg zu beteiligen. Deren Direktor begibt sich nach Europa und wird auch Deutschland aufsuchen. So sinken sinnlose Vorurteile wenigstens auf diesem Gebiete dahin und, wie man es hier ausgedrückt hat, die „Liga der Kunst“ wird wieder errichtet. *F.*

PARIS

Am 28. April hat der Präsident der Republik, umgeben von den Ministern und Botschaftern der befreundeten Nationen die „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industries Modernes“ eröffnet. Seit 1900 hat Paris keine internationale Ausstellung von diesem Ausmaße gesehen und, ohne der Kritik im einzelnen vorgreifen zu wollen, darf doch gesagt werden, daß die Organisation dieser internationalen Ausstellung, zumal im Hinblick auf die Zeitverhältnisse, eine ungewöhnliche Leistung darstellt. Daß man Deutschland nicht zur Beteiligung in der seiner künstlerischen Stellung entsprechenden Weise eingeladen hat, wird zweifellos vor der Geschichte als ein bedeutendes Manko im Hinblick auf die künstlerische Orientierung in Europa verbucht werden. *b.*

WIEN

Wer vor Jahren die ersten Ausstellungen des erst kürzlich neu konstituierten „Bundes österreichischer Künstler“ (gemeiniglich als „Kunstschau“ bekannt) gesehen hat, den muß die im „Künstlerhaus“ veranstaltete Schau enttäuschen. Wenn auch durch Tod (im Falle Klimt und Schiele) und freiwilligen Austritt (bei Kokoschka) die bedeutendsten Mitglieder verloren gingen, hätte man gleichwohl von diesem einstigen Sammelpunkt moderner Kunstbestrebungen bedeutsamere Leistungen erwartet. Der schöne Klimt („Die Braut“) und zwei ganz ausgezeichnete Schiele („Bildnis Dr. K.“ und „Letzte Häuser“) die — ein fataler Wertmesser — im Hauptsaal hängen, schlagen sämtliche Arbeiten. Besonders übel fährt dabei M. Oppenheimer (Mopp), der seine meisten Bilder in Klimts Nähe gehängt hat. Ein schön gemalter, sehr gelöster sitzender Mannesakt von Kolig, nebst der den Lesern des „Cicerone“ bereits bekannten „Mutter mit Kind“ (Heft 6, S. 316), Faistauers sehr empfundener weiblicher Akt und sein farbenschönes Selbstbildnis, eine mit sicherer Wucht hingebaute südliche Landschaft von intensiver Leuchtkraft — ein Werk Böckls — gehören noch zum Besten dieser Schau. Im allgemeinen überwiegt der Eindruck des Stagnierens, und dies auch in den Werken von Kolig und Faistauer, die durch ihre Zahl den Charakter der Ausstellung stark beeinflussen. Herzlich erfrischend wirken die kleinkünstlerischen Arbeiten, worunter die reizvollen bemalten Porzellane der Wiener Manufaktur das Anderskönnen in Staffeleibildern bisweilen sich absonderlich gebärdender Künstler wie Gütersloh und Zülow (von dem eine merkwürdige große römische Vedute im Bilderbogenstil herrührt) erweisen.

Nicht besser ist es um die Schau der

Amerikaner in der „Neuen Galerie“ bestellt, die mit zumeist auch in Deutschland bekannten Arbeiten Pascins (worunter die kuriose Wirrnis des nachtschwarzen „Embarquement aux îles“) vereinigt ist. Sie zeigt zwar gründliche Vertrautheit der Aussteller mit der modernen Kunst, läßt aber anderseits — bis auf Storrs simple metallene Steilkonstruktionen — eine als völkisch-amerikanisch anzusprechende Note vermissen. Ingres und Borobudur (Maurice Sterne), der Impressionismus Frankreichs (Barber), Derain und Picasso (Burlin), Hodler und Gauguin (bei den Gemälden, Maillol bei den Plastiken Biddles), russischer Konstruktivismus (Storrs) sind hier Pate gestanden. In der Hauptsache ist es Absud französischer Kunst, der uns verschieden verdünnt geboten wird. *Poglayen-Neuwall.*

WIESBADEN

Der Nassauische Kunstverein im Neuen Museum hat diesmal aus einer hiesigen Privatsammlung einige sehr schöne Stücke ans Licht gebracht, die dem Geschmack ihres Besitzers Ehre machen. Die Auswahl ist international: zwei vornehme Derains, von denen besonders der „Hof“ ein erstaunliches Meisterwerk ist, ein fast feierlich realistisch gemalter Togores in spannenden Gegensatz gebracht zu einem raffinierten Aktstück von Pascin und zwei Utrillo, Straßenarchitekturen, so scharf gesehene Wirklichkeit, daß sie abstrakt wirkt, ohne es zu sein und zugleich — ein Fall, der an Konrad Witz erinnert — sich keiner Einzelheit begibt. Man hat das Gefühl, als ob hier ein Weg in die Zukunft wiese. Karl Hofers „Matrosenbraut“, sehr stark in der Farbe, und mit einem eigenartig dekorativen Rhythmus setzt sich zwischen den Ausländern, zwei virtuosenhaften Corinths und einem trefflichen Selbstbildnis Liebermanns ohne Vordringlichkeit kraftvoll durch.

Von den sonstigen Kollektionen ist zunächst Schmitt-Rottluff zu nennen, dominierend durch seine breitbrüstige, die Nachbarschaft zermalmende Wucht, die kein Aufenthaltnehmen kennt. In Czobels schwermütigen, dunklen Bildern liegt noch der Kampf mit den Hemmungen einer innerlich nicht beruhigten Natur. Kirchner ist mit Aquarellen erschienen. Feine, illustrative Arbeiten mit leichter Hand hingeworfen. Struker verfügt über sehr kultiviertes koloristisches Empfinden. Ritschl, noch stark unter Eindrücken stehend und leidend, zeigte wieder nur beachtenswerte Fortschritte.

* * *

Im Skulpturensaal sind schöne Arbeiten von Milly Steger ausgestellt und Holzplastiken von Voll, zum Teil barbarisch unartikuliert, zum Teil von ergreifender Tiefe des Ausdrucks und großem Zartgefühl für das Material. *ch.*

Von Künstlern und Gelehrten

JAN ŠTURSA

Jan Štursa, der begabteste unter den tschechischen Bildhauern, ist — einer unheilbaren Krankheit weichend — freiwillig aus dem Leben geschieden. Mit ihm verliert die tschechische Kunst ihren prominentesten Vertreter, in dem sich hohes Können und starke Rassenprägung glücklich trafen. Er hatte früh internationale Geltung erlangt. Werke von ihm befinden sich in den Staatsgalerien von München, Wien und Venedig. Prag besitzt auf öffentlichen Punkten und vor allem in der modernen Galerie eine schöne Reihe seiner Schöpfungen. Štursa war mährischer Bauernsohn. An der Prager Akademie lernte er unter Mýslbecks strenger Schulung. — Dessen oft hartem Klassizismus setzte er aber seinen naturnahen, erdfrohen Lyrismus entgegen, den er an herben Mädchenfiguren und kraftstrotzenden Frauenleibern gestaltete. Sein elementarer plastischer Instinkt bewahrte ihn vor Experimenten. Sein Schaffen folgt einer klaren inneren Stimme, die nur manchmal einer allzu stark einbrechenden Musikalität unterliegt. Štursa hatte den Lehrstuhl für Bildhauerei an der Prager Akademie inne, deren Rektor er im Jahre 1923/24 war. *O. S.*

Als Nachfolger Karl Madsens wurde der dänische Kunsthistoriker Gustav Falck zum Direktor des Kopenhagener Kunstmuseums ernannt. Falck war bisher Leiter der Kupferstichsammlung dieses Museums.

Neue Bücher

Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Ein Heimatbuch von Stiftsarchivar und Konservator P. Martin Riesenhuber. Verlag der christlichen Kunstblätter. Linz a. D. 1924.

Diese Arbeit, die jetzt in Buchform vorliegt, ist seit 1909 in der Linzer Zeitschrift „Christliche Kunstblätter“ erschienen. Sie ist unmittelbar aus dem praktischen Bedürfnis des Denkmalpflegers herausgewachsen, das in den Kreisen des österreichischen Klerus damals noch ziemlich tief sitzende Vorurteil gegen den Barockstil zu bekämpfen;

sie wendet sich auch in ihrer erneuerten Form an das breite Publikum — besonders von Geistlichen —, innerhalb dessen sie sich bereits eingebürgert hat. Die Barockkunst ist — im Anschluß an die große Kunstgeschichte von A. Kuhn vom Standpunkt der Geschichte, der Technik und der Ästhetik behandelt. Der Verfasser gruppiert — nach einer kurzen zusammenfassenden Einleitung — den Stoff so, daß er zuerst die Einzelheiten des Kirchenbaus (Grundrißbildung, Konstruktion, Äußeres, Dekoration usw.) und die Einzelheiten der Ausstattung der Barockkirchen bespricht und ausführliche Verzeichnisse der Künstler und der Werke — nach Architektur, Skulptur, Malerei gegliedert — anschließt. Ausführliche Register und über zweihundert Bildtafeln in Autotypie ergänzen den Band, der sohin auch ein Künstlerlexikon und eine Topographie der österreichischen Barockkunst umfaßt. Dies macht ihn über den Kreis, an den er sich zunächst wendet, brauchbar; denn der Verfasser — dem selbst eine Anzahl lokalgeschichtlicher Vorarbeiten über sein Stift Seitenstetten zu verdanken ist — erweist sich, soweit ich seine Angaben nachgeprüft habe, als ein gewissenhafter Kenner der einschlägigen Literatur, die er sorgfältig ausgezogen und übersichtlich zusammengestellt hat. Entsprechend dem Charakter des Buches als Kompendium tritt die eigene Ansicht des Autors fast immer bescheiden zurück und er begnügt sich eigentlich damit, seine Persönlichkeit in der Wärme zum Ausdruck zu bringen, mit der er alles umfaßt, was zum heimatlichen Barock gehört. Mit gewinnender Bescheidenheit erkennt er an, daß er sein Buch als eine Vorarbeit für eine erst noch zu schreibende Geschichte der österreichischen Barockkunst ansieht; man darf ihm gern das Lob gewähren, daß es eine nützliche und sympathische Vorarbeit ist.

Hans Tietze.

Franz Landsberger: Vom Wesen der Plastik. Rikola-Verlag Wien-Leipzig-München. 1924.

Der Untertitel des Schriftchens lautet: „Ein kunstpädagogischer Versuch." Der Verfasser ist heimisch auf dem Gebiet der Kunsttheorie und -erziehung. Wenn er hier von einem Versuch spricht, soll dies wohl die oft nur andeutende Behandlung der Probleme entschuldigen. Es ist sehr schade, daß er es so oft bei Andeutungen bewenden läßt; man wünschte sich das Thema nach allen Seiten mit so großer Klarheit durchgeführt wie in dem Kapitel „Plastik und Malerei". Allein schon im folgenden, „Plastik und Baukunst", wird die Betrachtung ein wenig einseitig unter dem Gesichtspunkt des klassischen Ideals. Bei der Fülle gotischer Bau- und Altarplastik und dem gesteigerten Interesse, das sie heute findet, ist der knappe Hinweis auf Chartres wohl doch nicht ganz hinreichend. Gerade hier treten Probleme zutage, die in der Richtung moderner geistesgeschichtlicher Kunstbetrachtung liegen, die Wichtigkeit der Formprobleme im äußeren Sinne freilich schwächen. Die Portalplastik von Chartres — als ein Beispiel für viele — zeigt deutlich die Idee als das Bestimmende für die Form, ohne Rücksicht auf die Kunstgattung — hier die Plastik. Sie zwingt die Gattung zur Ausweitung oder Einengung in die ihr gemäße Gesamtform. Es ist kein Zufall, daß in der frühen Gotik, da die Inbrunst zum Ausdruck der Gottesidee am tiefsten war, an den Portalen die menschliche Figur am meisten entmenschlicht wurde; daß der Höhepunkt griechischer Kultur mit seiner anthropozentrischen Einstellung die Karyatide fast zur Freifigur machte. Zwischen diesen Polen vollzieht sich geistig und darum auch im Formalen der Ablauf der Portalplastik in der Gotik (von Chartres bis Straßburg und Erfurt). Und ebenso erklärt sich aus dem Fehlen einer einheitlichen und starken geistigen Basis ein Produkt wie das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig

Um sein Thema als ein Ganzes erscheinen zu lassen, hätte der Verfasser vielleicht diese aufschlußreichen Grenzprobleme entweder einbeziehen oder aber den Begriff Plastik sehr speziell auf die Rundplastik beschränken sollen. Denn auch das Relief fordert ähnliche Ausblicke wie die Bauplastik.

Diese Bemerkungen zur Anlage des Büchleins hindern nicht, es als anregend und in vieler Hinsicht klärend zu loben. Ein reiches Verzeichnis der neueren Literatur zur Theorie der Plastik und 23 gute Abbildungen erhöhen seine Brauchbarkeit.

Wiese.

Hermann Hieber, Elias Holl. Der Meister der deutschen Renaissance. R. Piper & Co., Verlag. München 1923.

Dieses schmucke Büchlein stellt sich die Aufgabe, weitere Kreise mit dem großen Augsburger Architekten bekannt zu machen. Nach einer kurzen Einleitung über die Stadt seines Wirkens wird Holls Lebensgang mit Benutzung seiner eignen Hauschronik geschildert und sodann auf zwanzig Seiten das „Werk" in lebendigem Vortrag charakterisiert. Gegenüber der Monographie von

Julius Baum wird in sachlicher Hinsicht nichts neues geboten. Ich finde, daß auch in der Beurteilung der Hollschen Schöpfungen — und das scheint dem Verf. vorgeschwebt zu haben — nichts wesentlich Neues und Eindringlicheres vorgebracht wird. Im Gegenteil. Schon der Untertitel verrät, daß der Verf. sich über den Begriff „Barock" eine eigne seltsame Ansicht gebildet hat. „Das Siegelhaus von 1605," heißt es z. B., „wies zwar auch Barockelemente auf..., aber (!) es faßte bereits zwei Stockwerke durch eine Ordnung zusammen..." Und dann: „Den Weg nach dem Barock hat Holl bald wieder verlassen. Er strebte zur Synthese." — Über die geschichtliche Stellung Holls innerhalb des deutschen Frühbarock erfährt der Leser nichts.

Als Verdienst bleibt, von neuem auf diesen bedeutenden Baumeister hingewiesen zu haben, und daran hat der Verlag den Hauptanteil: auf 37 vorzüglichen Tafeln, die unvergleichlich besser sind als die des Baumschen Buches, wird Holls Werk vorgeführt, wobei auch Entwürfe und Stiche nach abgebrochenen Bauten mit aufgenommen wurden. Auch die übrige Ausstattung des Buches ist höchst erfreulich.

Grisebach.

Carl Niessen, Das Bühnenbild. Ein Kulturgeschichtlicher Atlas mit erläuterndem Text. Verlag Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig.

Von der etwa 70 Tafeln umfassenden Gesamtpublikation liegt die erste Lieferung mit 10 Tafeln vor, die zugleich einen glücklichen Einblick in das Programm des Werkes gibt. Kulturgeschichtlicher Atlas im eigentlichen Sinne, also umfassend und bildmäßig orientierend über das Gesamtgebiet der Inszenierungskunst, dem Kunstfreunde ebenso wertvoll und dienend wie dem Praktiker der Bühnenkunst, unentbehrlich für den Unterricht in der Schule wie auf der Universität. Was bisher nur mühevoll und in oft schlechten Illustrationen zusammenzutragen war, wird hier — bequem und geschmackvoll in einem Sammelwerk vereinigt — zugänglich (in der ersten Lieferung z. B. die guten farbigen Wiedergaben der Bühne von Valenciennes, 1547, und der Bühne des Laurentius von Broelmann in Köln, 1581). Die Kunstgeschichte wird es als unentbehrliches Hilfsbuch betrachten müssen. Das Erscheinen der ersten Lieferung sei nur Veranlassung zu diesem Hinweis. Eine eingehende Würdigung wird erst möglich sein, wenn das Gesamt-Tafelwerk und vor allen Dingen der erläuternde Textband vorliegt. *Rohde.*

KLEINE ANZEIGEN

Der wieder unermeßlich ansteigenden Kunstliteratur in Deutschland gegenüber müssen notgedrungen kurze Hinweise genügen, auch wenn manche der hier genannten Veröffentlichungen eine nachdrücklichere Kritik durchaus gerechtfertigt hätten.

Der Verlag August Hopfer in Burg bei Magdeburg eröffnet soeben eine im Oktavformat gehaltene Sammlung „Deutsche Bauten", herausgegeben von Max Ohle. Als erster Band erscheint: Hermann Giesau: Der Dom zu Magdeburg. Mit 92 Abbildungen. Das ist gewiß eine dankenswerte Veröffentlichung für die, die beim Besuch des deutschen Kunstdenkmals einen kunstgeschichtlichen Führer brauchen. Und der Berliner Privatdozent Giesau ist nach Hamann in der Tat berufen, solche Publikation zu verantworten. Schließlich aber ist diese doch eine lokale Angelegenheit, wie es selbst die besten Museumsführer sind, die man sich an der Kasse mitnimmt. *B.*

Innerhalb der Serie „Kleine Delphin-Kunstbücher" (Delphin-Verlag, München) sind neue Bändchen erschienen, so Lucas Cranach von Georg Jakob Wolf (mit 34 Abbildungen), Hans Holbein, der Maler deutscher Renaissance von Artur Rümann. Weiter Raphael, die Vollendung der Renaissance, von Lothar Brieger, und Velazquez, der spanische Meister, von August L. Mayer. Die Untertitel kennzeichnen Standpunkt und Absicht dieser populären „Eine Mark"-Bände. Essay-Feuilleton. Verwässerung künstlerischer Brennpunkte im Sinne billiger Popularisierung. Dazu holzhaltiges Papier für den Text. Wirklich eine ebenso überholte wie billige Angelegenheit.

Max Creutz / Die Rheinlande. Mit 174 Bildern. Band III der Reihe: Deutsche Volkskunst. Delphin-Verlag. München.

Wir kennen die übrigen Hefte der Sammlung nicht, glauben aber, daß das vorliegende von Creutz zu den besten gehört, da es sich den bereits erschienenen ausgezeichneten Arbeiten des Verfassers über rheinische Kunst ebenbürtig anreiht.

R. H. Walther.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

André de Hevesy, Jacopo de Barbari. Le Maitre au Caducée. G. v. Oest. Brüssel und Paris.

Leo Bruhns, Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. Urban-Verlag. Freiburg/B. 1924.

DER KUNSTMARKT

ÜBER DIE ABWANDERUNG DES ENGLISCHEN KUNSTBESITZES

Der New Yorker Kunstagent J. I. Mc Gurk, der neulich nach London herübergekommen war, um, wie er versicherte, für die Millionäre seines Landes alte Meister zu kaufen, hat eines der „feinsten, englischen Gemälde" erworben. Der Name des Meisters wie des bisherigen Besitzers werden uns verschwiegen, dagegen erfahren wir, daß der Kaufpreis etwas mehr wie £ 50 000 betrug.

Mr. Mc Gurk war so liebenswürdig, die Öffentlichkeit auf die immer mehr anwachsende Abwanderung des englischen Kunstbesitzes nach den Vereinigten Staaten aufmerksam zu machen. Gehe das so weiter, erklärte er in mehr als einem Zeitungsinterview, so werde England in wenigen Jahren alle seine besten Gemälde verloren haben, was, nebenbei gesagt, Unsinn ist. Hunderte von Bildern wanderten jährlich nach Amerika ab, ohne daß die Öffentlichkeit etwas davon erfahre, denn die ganz großen Transaktionen würden nicht in den Auktionsräumen, sondern im Geheimen abgeschlossen. In Amerika könne man einfach nicht begreifen, warum die englische Regierung nicht Schritte unternehme, um den Export einzudämmen. Unser Gewährsmann sagt vom französischen Sammler aus, daß er sich trotz der Entwertung des Frankens viel stärker an seine Schätze klammere als sein englischer Kollege. Die Amerikaner hätten es natürlich nicht leicht, ausfindig zu machen, wann eine englische Familie zum Verkaufe bereit sei. „Viele Agenten stellen eine adelige Dame an, die sich ständig zwischen den reichen Familien des Landes hin und her bewegt. Sobald sie erfährt, daß ein Besitzer geneigt ist, seine Gemälde zu verkaufen, so telegraphiert sie nach New York." In Washington werde demnächst eine große Gemäldegalerie (Für sieben Millionen Dollar!) gebaut werden, und bereits sei eine kleine Armee von Experten in London eingetroffen, „um alle die Gemälde zu kaufen, die sich irgendwie auf Amerika beziehen". Diese Erklärung des Mr. Mc Gurk hat, wie zu erwarten war, die englische Presse in die übliche Panik versetzt, und wahrscheinlich wird die Regierung im Unterhaus gefragt werden, „was sie zu tun gedenke". Es ist sehr merkwürdig, daß Mr. Mc Gurk auf der einen Seite in England alte Meister aufkauft, auf der andern die Öffentlichkeit mit der rapiden Abwanderung des englischen Kunstbesitzes schreckt. Man muß fast annehmen, daß unser amerikanischer „Kunstexperte" in New York ein Lager von verkäuflichen Gemälden besitzt und daher sehr daran interessiert ist, daß durch das Gerücht von kommenden, gegen den englischen Kunstexport gerichteten Maßnahmen der Wert seiner „Stoks" in die Höhe getrieben werde.

Bo.

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Dem Sammler, dessen Gemälde am 26. Mai bei Rud. Lepke zur Versteigerung kommen, ist es augenscheinlich ein Bedürfnis gewesen, an seinem von den Zentren malerischer Kultur abgelegenen Wohnsitz die zeitgenössische Kunst in charakteristischen Beispielen ständig um sich zu sehen. Bracht, Mali, Echtler, Dill, Schönleber, Bochmann, Douzette, Peter Paul Müller u. a. sind mit bedeutenden Landschaften vertreten. Aber auch die Figurenmalerei repräsentiert sich ausgezeichnet mit der bildmäßig ausgeführten Studie zu Arthur Kampfs Volksopfer 1813, ferner mit Bildern von Hans v. Bartels, Defregger, Stuck, H. Kaulbach usw. Besondere Aufmerksamkeit verdienen zwei schöne frühe Tierbilder von Zügel, ein großes Bild: „Musizierende Chorknaben" von Kühl, und Fritz von Uhdes „Würfler um Christi Rock", ein monumentales Gemälde aus dem Jahre 1893. Von der nachfolgenden Malergeneration gibt es Bilder von Slevogt, Liebermann, Corinth, Trübner. Von ausländischen Bildern sind zu erwähnen: Ein kleiner Constable, eine Studie von Prudhon, ein seltenes Seinebild von Renoir und kleinere Arbeiten der Dupré, Brakeleer usw. Von Willroider gibt es eine Anzahl Studien und Bilder.

* * *

Das Kunstauktionshaus Jac. Hecht kündigt für den 26. und 27. Mai eine größere Versteigerung von Gemälden alter und neuerer Meister, sowie von wertvollen Kunstgegenständen an.

MÜNCHEN

Am 9. Juni findet in der Galerie Hugo Helbing eine Auktion moderner Gemälde aus deutschem und ausländischem Besitze statt. Neben einer Anzahl deutscher Arbeiten sind auch sehr gute Werke aus der französischen Schule vorhanden.

Dunoyer de Segonzac

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln und einer Textabbildung / Von CLAUDE ROGER-MARX

1914—1924: Beinahe auf den Tag liegen zehn Jahre zwischen den beiden einzigen Gesamtausstellungen, die Dunoyer de Segonzac (geb. 1884) veranstaltet hat. Neben kürzlich entstandenen Bildern konnte man an derselben Stelle wie damals „Die Trinker“ und „Das Frühstück auf dem Rasen“ wiederfinden. Die Einheitlichkeit war bei dieser Zusammenstellung so vollkommen, daß das Publikum sich der gewohnten Mühe, bei ein und demselben Künstler aufeinander folgende Einflüsse und Stilarten festzustellen, enthoben fühlte. Hier spürt man nichts von der doppelten Erschütterung, die die Werke der meisten Zeitgenossen gleichsam in Stücke bricht: Kubismus und Krieg. Selbst die stillen Feinde dieses Jüngeren, dem der Ruhm ohne sein Zutun so frühzeitig gelächelt hatte, ließen ihre Rachegedanken beiseite und schienen beim Fortgehen entwaffnet. Eine Ehrfurcht gebietende Kraft erschloß sich in so schlichter und überzeugender Weise, daß die großen Worte aus den Tagen der glatten Malerei keine Geltung mehr hatten. Für die wenigen Geister, die schon vor dem Kriege in Segonzac einen der hervorragendsten Maler seiner Generation geahnt hatten und die das unter dem Einfluß Picassos und seiner Getreuen schriftlich zu äußern gewagt hatten, bedeutete diese wundervoll dargestellte Auswahl von mehr als dreißig Gemälden und fünfzehn Aquarellen oder Zeichnungen fast ein Gefühl des persönlichen Sieges. Zeigt sich nicht eine großartige Verwandtschaft zwischen diesen Werken und dem Vorzüglichsten, was die Malerei im vergangenen Jahrhundert hervorgebracht hat? Besteht hier nicht eine natürliche Abstammung, anders als sie viele junge Künstler, die an Ahnen kaufende Amerikaner erinnern, bald in bezug auf Ingres, bald auf Corot oder Greco in Anspruch nehmen? Die Namen Courbet, Manet kommen unwillkürlich auf die Lippen und man denkt daran, mit welcher Sicherheit Segonzac diese großen Beziehungen der Zukunft übermitteln wird. Durch eine ungeahnte, allmähliche Veränderung sind seine Bilder, die wir mitunter zu düster, deren Farben wir etwas zu schwer aufgetragen fanden, immer lichter geworden. Die „Materie“ hat den Künstler nicht im Stich gelassen, wie man fürchtete, sie hat im Gegenteil unermüdlich weitergearbeitet; die unteren, im Ton kräftigeren Schichten, welche durch die nachfolgenden zu sehr gedämpft worden waren, schimmern immer mehr hervor. Alles, was in der Ausführung etwas brutal und hart erscheinen konnte, wurde wunderbar weich und aufgelockert.

André de Segonzac, der von Edelleuten aus Bourgogne und Quercy abstammt, hat eine Vorliebe für deren Gesten, ihren Dialekt, den Geruch ihrer Scholle — ein aristokratischer und ländlicher Atavismus. Andere, die so wie er um ihres Talentes und ihres heiteren Wesens willen gefeiert worden wären, hätten den Kopf verloren. Aber er hat Mittel zur Verteidigung und floh aus Paris, sobald er die Gefahr seiner Berühmtheit spürte. Er lebt in einem Dorfgasthaus, gekleidet wie ein Bauer oder Fischer; in Holzschuhen und Wolljacke, mit verwildertem Bart führt er sein Malergerät mit sich in den dichten Wald, trotz dem Frost und der Sommerhitze, und kräftigt sich im Kontakt mit der Erde immer wieder. Seit langem hat sich die Stimme der Erde nicht mit solcher Macht vernehmen lassen. „Die Trinker“ zeigen die Gruppe zweier Bauern in einer Dorfschänke. Jedes seiner Stilleben wurde durch vertraute Gegenstände angeregt: Der Tisch aus gewöhnlichem Holz, der derbe Steinkrug, das Stück Braten, die frisch abgeschnittenen Gemüse, das hausbackene

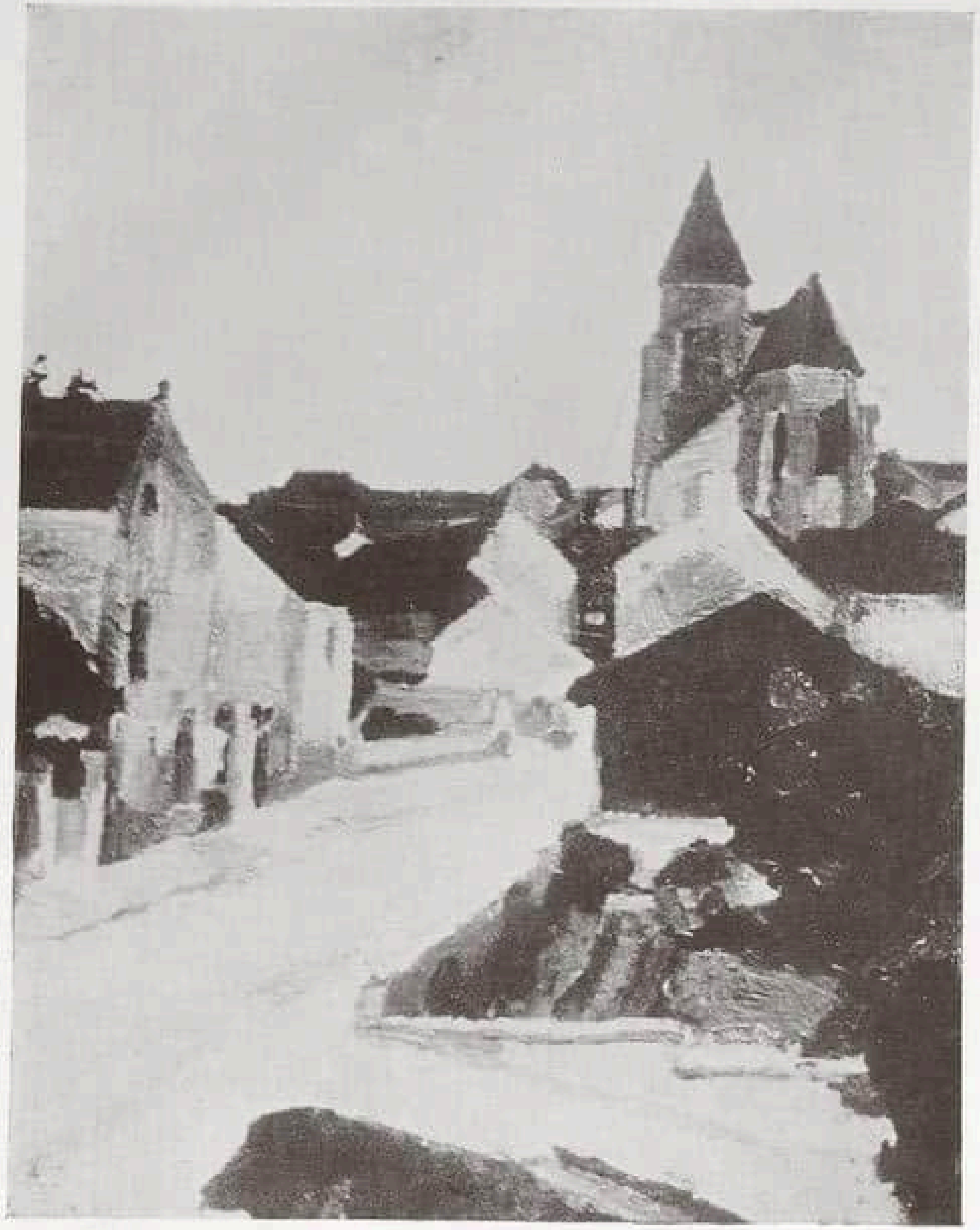
Brot, das „Maß“ aus schwarzem Glas, die bäurische Blume. Die besonderen Reize eines Landes oder eines Klimas verschönern seine Landschaftsbilder nicht, aber er stellt seine Staffelei vor die einfachen und ewigen Vorwürfe, die die Natur dem Menschen darbietet: Die unbewegte Stille des Dorfes, der blendende Glanz des Mittags, die erste Schneeschmelze des Frühlings im Hochwald, die Ausdehnung des Flusses unter den Weiden oder der Straße zwischen den Äckern, die intimen Reize des Winters und die betäubende Glut des Sommers.

Aus einer dichten Farbschicht gebildet, erinnern uns seine Akte stets daran, daß sie aus Erde entstanden sind und wieder zur Erde zurückkehren werden. Seine schwere, jedoch durchaus nicht trübe Palette hat den Reichtum des Humus, der alle Farben kraftvoll umschließt. Mag er die Natur oder den Menschen darstellen — eines fesselt Segonzac: es ist das, was der vergänglichen Gegenwart nicht unterworfen ist, das, was Wert hat und dauert. Niemals verwirrt ihn seine Phantasie, nie verlangte er von der Malerei, was jenseits ihrer Grenzen ist, und so reicht Segonzac, der Mensch der Scholle, der jenseits des Impressionismus steht, dem er wenig verdankt, einem Millet, einem Daumier, einem Courbet die Hand. Sein Ziel ist einzig, dauernde und tiefe Beziehungen zu entdecken, feine und kräftige Kontraste; indem er von den Zufälligkeiten der Beleuchtung, dem Spiel der Reflexe absieht, zwingt er sozusagen die Zeit, stillzustehen, und trägt schwer eine reiche, dichte, gehaltvolle Farbschicht auf. In diesem höchst männlichen Maler steckt in der Tat ein Bildhauer, und man würde sich nicht wundern, wenn er sich eines Tages an den Ton wagen würde wie Daumier, um den Formen mehr Relief zu geben, um sie von allen Seiten betrachten und darstellen zu können.

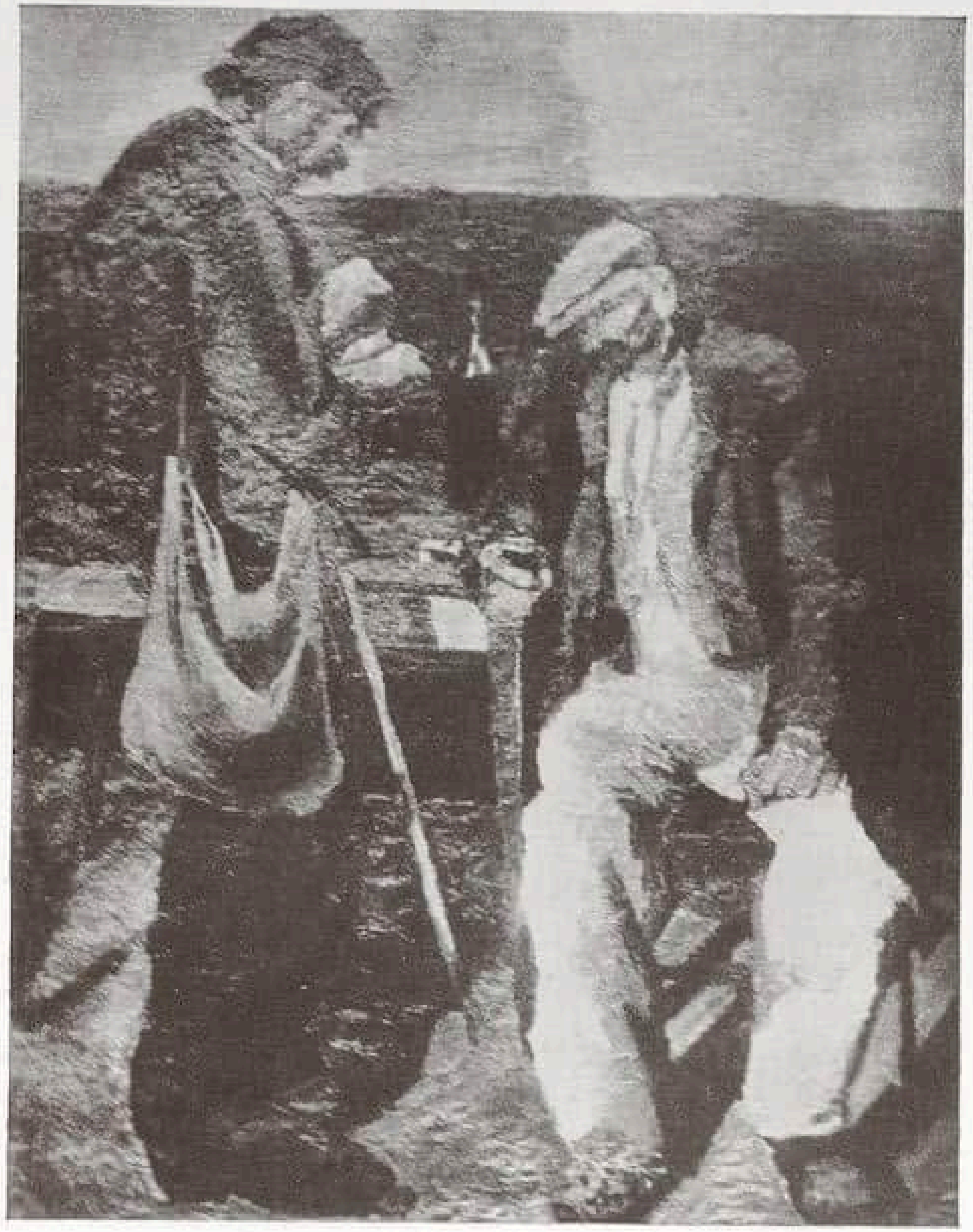
Jedes Gemälde von Segonzac ist wie eine in sich geschlossene Welt mit ihren eigenen Gesetzen und ihren eigenen in sich begründeten Harmonien (erdiger in den Vorkriegsschöpfungen, grauer, feuchter und kreidiger in seinen letzten Landschaften). Die Reichtümer sind niemals vereinzelt, sie bleiben einander über- und untergeordnet. — Durch Linien und Farben verallgemeinert er; das Detail, die Eigenart eines Typus oder eines Objektes fesselt ihn nicht (man wird bemerken, wie wenig Porträts er geschaffen hat).

Einzig die Beziehung zwischen den Massen und Valeurs interessiert ihn. Die Form ist durch sich selbst voll Ausdruck, nicht durch die Ideenverbindungen, die sie hervorruft. Seine Malweise hat nichts Einschmeichelndes, er fürchtet nicht, gewaltsam zu sein. Keine verschleiernde Kontur umschließt die Massen. Durch die (stets relative) Wahrheit des Tons und nicht durch eine konventionelle Modellierung entsteht der Plan, wird die Form bestimmt. Segonzac tritt ganz nahe an sein Modell heran, auch auf die Gefahr hin, es entstellt wiederzugeben, und statt eine gewisse Distanz zu nehmen, ist er geradezu leidenschaftlich bemüht, nur getreu zu arbeiten und die widerstrebende Materie so wie sich selbst zu besiegen. Wenn die Hand einmal bereit ist, kleine oberflächliche Mittel zur Nachahmung zu benutzen, — gleich stemmt sich ein überlegener Wille dagegen. Der starke Pinsel, das Messer ebnen das Feld, machen den Pinselstrich einheitlich, um die Massen wiederzugeben, zerfetzen und zertrümmern sie die Farben, setzen sie dickstreifig auf. Die Widerstände, die sich ihm entgegenstellen, steigern seine Kräfte. Wenn die Wirklichkeit mächtig und gleichsam gewaltiger aus seinen Händen hervorgeht, so hat er sich ihren Besitz wahrhaft verdient.

Die Mehrzahl seiner Landschaften und Stilleben sind vollkommen gelungen; Gemälde wie „Der Frühling“, „Der Fluß unter Bäumen“ (1920), „Die Meierei“ (1921), „Der Tisch mit dem Kalbfleisch“ (1913), „Der Tisch mit dem runden

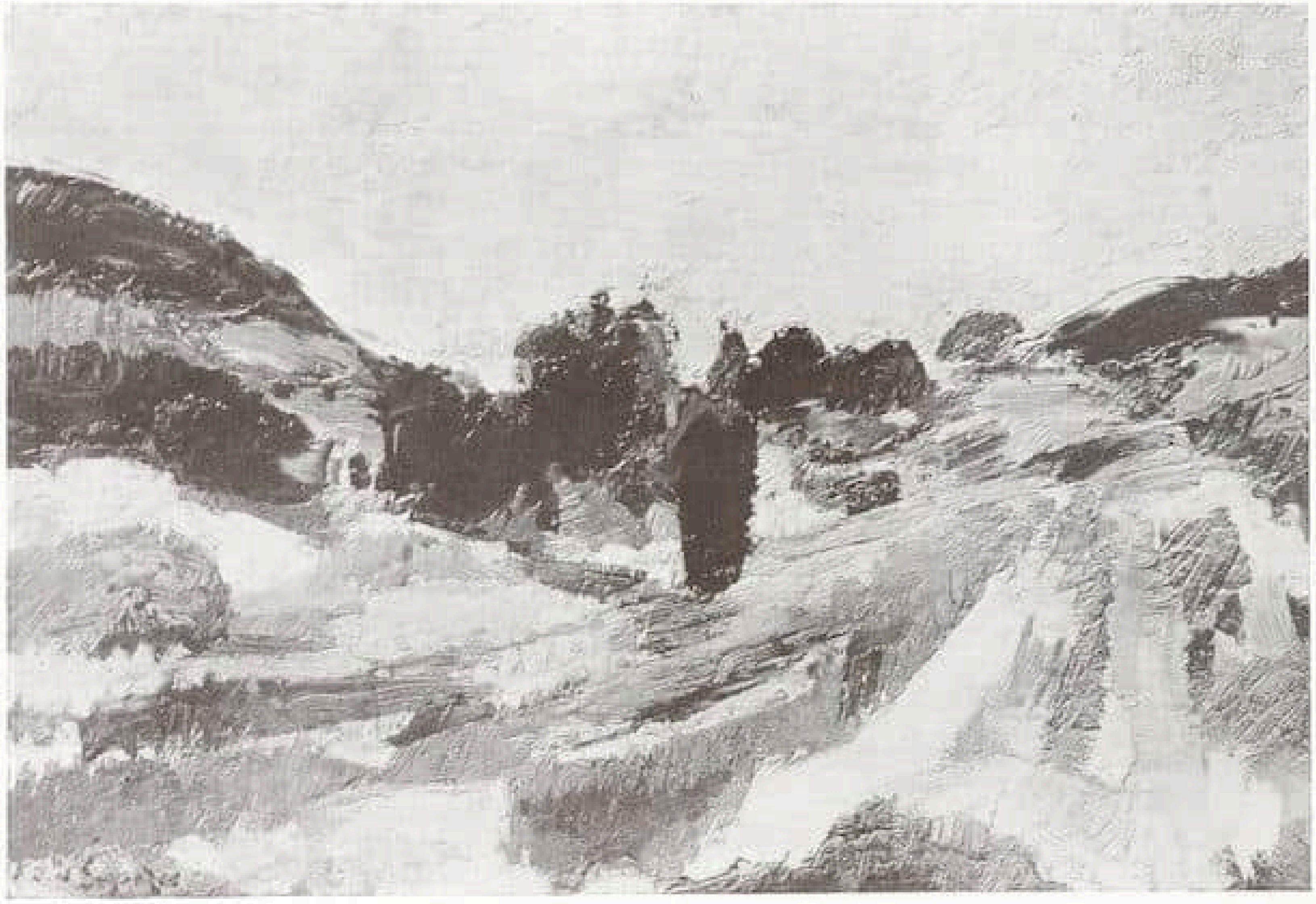


Das Dorf. 1910



Die Zecher. 1910

Dunoyer de Segonzac



Dunoyer de Segonzac — Landschaft in der Provence. 1914

Dunoyer de Segonzac — Der Kirchturm. Aquarell. 1924

Brot", „Der Tisch mit dem Kohl" (1908), „Der Tisch mit dem Weinkrug" (1923) sind in unseren Augen vollendet, undiskutabel und werden aus den Sammlungen, denen sie angehören, nur in Museen übergehen. Die großen Kompositionen, wo Segonzac versucht, nackte Gestalten in einer Landschaft darzustellen, sind vielleicht weniger unangreifbar — zweifellos der Schwierigkeit wegen, die ein Künstler, der ganz von der Natur abhängt, darin findet, im Licht des Ateliers eine Skizze nach dem Leben zu entwerfen oder vielmehr — dem Modell entsprechend — ohne sein Zutun verbundene Linien wiederzugeben. So kommt es vor, daß die Zeichnung unruhig wird; das Sujet wird nicht beherrscht, und man gerät in Verwirrung. Von diesen mitunter tragischen Kämpfen findet man in der „Ländlichen Szene" (1912) und im „Sommer" (1913) die Spuren. Doch der Maler spannt seine Kräfte an, und wir konnten bei den „Unabhängigen" (1921) und im „Herbstsalon" (1922) große Kompositionen sehen, deren Themen ihn seit Jahren zu beschäftigen scheinen, und in denen er sich müht, zwischen zwei oder drei nackten Gestalten ein schwieriges Gleichgewicht zu finden: Badende, Männer und Frauen, am Ufer mit Weiden ausgestreckt, ruhend oder sich entkleidend. Die Kompliziertheit der Linie verdirbt teilweise das Vergnügen, das uns der voll erfaßte und mit unvergleichlichem Schmelz dargestellte Stoff bereiten könnte. Wir finden es jedoch voll wieder bei den einzelnen Gestalten, zum Beispiel vor dem „Badenden" oder dem reizenden weiblichen Akt, der sich feierlich darbietet und im Gegensatz zu dem früheren Ockergelb in stumpfem Grau gemalt ist. Der sinnliche Reiz dieser Gestalt wirkt ganz verschieden von den gequälten Akten der Vorkriegszeit, die in ihren schamlosen Bewegungen an wilde Tiere erinnern. Man wird nicht fehlgehen, wenn man in den neuen Bildern bei Barbazanges bemerkt, daß sich der Künstler in der Ausarbeitung gemäßigt hat. Eine Landschaft wie die „Brücke von Couilly", in kühlem Grau und Grün behandelt, zeigt den Willen, eine mitunter etwas schwer mit erdiger Farbe belastete Palette aufzuhellen, und den Wunsch, das Motiv in einer Sitzung zu erschöpfen. Dadurch wird das wiederholte Auftragen der Farben vermieden, wodurch das Bild oft leicht an Frische verlor, was es an Solidität gewann. Das Auftauchen eines gewissen Cadmiumrot auf ein oder zwei Bildern, das ziemlich hart ist, aber sich mit den Jahren beruhigen wird, zeigt gleichzeitig den Entschluß, neue Dissonanzen zu verwenden, gleichsam die Skala zu zersprengen, aus der nur ruhige und verwandte Akkorde erklangen. Das Orchester der Farben wurde bisher nicht entfesselt, so daß die erste Skizze im allgemeinen auf einen ziemlich hohen Ton gestimmt war, der immer tiefer herabsank. Diese Werke sind zu neu, als daß man sagen könnte, ob sie nur eine vorübergehende Reaktion bedeuten oder die Anzeichen einer entscheidenden Evolution bei einem Maler sind, der nur zu wollen braucht, und dessen Stärke es ist, niemals darauf zu achten, woher der Wind weht; der sich über die Kautschukwesen ohne Rückenmark — wie er sagt — lustig macht, ebenso über die Ungeduldigen, die — um noch einmal seine Worte zu wiederholen — nicht wissen, daß man sein Leben lang Zeit hat, sein Haus zu bauen.

Das Geheimnis dieser Kraft, die einmal sofort das vorgesetzte Ziel erreicht, ein anderes Mal, wie wir sehen, machtvoll kämpft, um den vollkommensten Ausdruck zu finden, muß man in der Zeichnung von Segonzac suchen. Seit langem schrieb kein Künstler einen so spontanen, neuen und entschiedenen Zug. Hier ist das Wort Genie nicht zu stark. Diese Gabe, sofort die wesentlichen Linien eines Sujets festzuhalten, sie zu ordnen, das Detail dem Ganzen zu unterwerfen, ohne irgendwie diesem Detail seinen Charakter und den Wert seiner Erscheinung zu rauben, diese Divinationsgabe des Striches ist mit Se-

gonzac geboren. Die Linie scheint ungelenk, gebrochen, zerrissen und voll Verbesserungen und ist in Wahrheit von einer Sicherheit, die an die größten Meister, Rembrandt, Daumier, erinnert. Die Technik verändert sich kaum, ob er einen Körper durch einen feinen Kontur mit der Spitze der Feder oder des Pinsels umschließt in der Art der Japaner oder Rodins wie in den ersten Mappen (Russisches Ballett, Isidora Duncan, Akte und Boxer), oder ob Schraffierungen, Auftragungen von chinesischer Tusche das Linienspiel verstärken und es farbiger gestalten. Statt gleichmäßig zu bleiben, wird hier der Strich eindringlicher, breiter und spaltet sich, und gibt gerade durch diese Unterbrechung, indem eine Linie über die andere geschichtet wird und sie berichtigt, das Licht und die Bewegung wieder.

So ist André Segonzac für die Ätztechnik und die Kaltnadel berufen. Die Illustration der „Holzkreuze" und der „Boxkampfbilder" im vergangenen Jahre, eine Folge von zehn Landschaften der „Ile-de-France", die dem graphischen Heft von Jongkind gleichgestellt zu werden verdienen, haben wieder einmal unmittelbare Überlegenheit des gegen alle Regeln schaffenden Graphikers, des Maler-Graphikers, über die Praktiker gezeigt, bei denen die Virtuosität so schnell die Inspiration tötet. Bewunderungswürdig ist die Vielfältigkeit und der Reichtum seiner Zeichnungen, die beinahe immer nach der Natur bei zufälligen Begegnungen, rein aus der Freude des Zeichnens heraus, geschaffen wurden: bei einem Match, bei einem Schauspiel, im Walde, nach dem Akt aufgenommene Skizzen. Wie ihr Schöpfer entzücken sie durch ihre Frische, durch eine gewisse Unschuld, mit der sie die Welt entdecken, durch ansteckende Gesundheit und Heiterkeit, durch eine von der Vernunft gemäßigte Freiheit. Gesunder Menschenverstand, eine unmittelbare, solide und wundervoll an das Leben angepaßte Intelligenz offenbart sich hier. Nicht nur die Welt der Formen wird uns durch Segonzac erschlossen: die kleinste Skizze vermittelt uns den Duft einer Landschaft, ihren Klang, ihre Wärme, so daß dieser von jeder intellektuellen und sentimentalen Unruhe freie Mensch, ohne es zu beabsichtigen und fast ohne es zu wissen, zu denen gehört, die unser Verständnis für Wesen und Dinge wahrhaft bereichern und uns lehren, sie mit neuem Gefühl zu lieben.

* * *

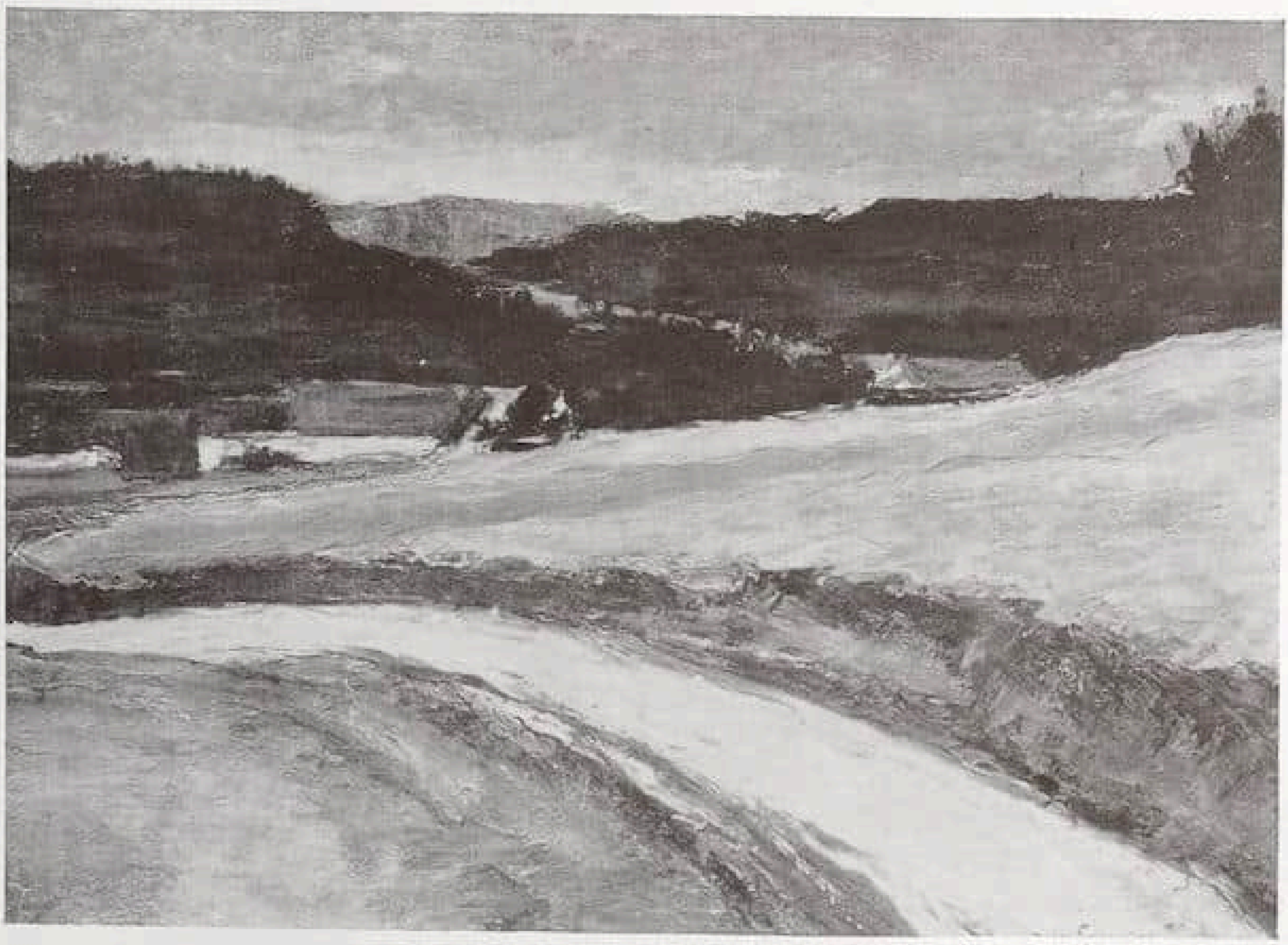
Der Künstler selbst teilt folgende Daten und Tatsachen mit:

Ich bin am 6. Juli 1884 in Boussy St. Antoine (Somme et Oise) geboren. Die Familie meines Vaters stammte aus Quercy und Burgund, die meiner Mutter aus Paris. Bis zum Jahre 1906 habe ich im Atelier von L. O. Merson gearbeitet, danach bei verschiedenen Meistern, wie Prinet, J. P. Laurens, J. E. Blanche. Ich habe 1909 bei den Indépendants und im Herbstsalon ausgestellt, in dem Saal, wo sich die Bildnisse von Apollinaire und Marie Laurencin von der Hand des Zöllners Rousseau befanden. Bis 1921 habe ich seither regelmäßig in den beiden Salons ausgestellt. Meine erste Gesamtausstellung fand 1914 bei Barbazanges und eine zweite zehn Jahre später an der gleichen Stelle statt.

Bis zum Jahre 1914 habe ich im Sommer zusammen mit meinen Freunden Boussingault und Moreau regelmäßig in der Provence gemalt, im Winter fast immer zwischen Januar und Mai in der Umgegend von Paris (bis zu diesem Moment; die Kriegsjahre selbstverständlich ausgenommen). Unter meinen zahlreichen illustrativen Arbeiten steht an der Spitze eine Sammlung von

Dunoyer de Segonzac

Die Meierei. 1922



Dunoyer de Segonzac

Das Gehöft. 1923

Dunoyer de Segonzac   Das Gewitter. Zeichnung. 1922

Dunoyer de Segonzac   Die Brücke vor Couilly. 1924

Zeichnungen nach Isidora Duncan und dem Russischen Ballet. Dann habe ich illustriert:

„Les Croix de Bois" von Roland Dorgelès,
„Tableau de la Boxe" von Tristan Bernard,
„Education sentimentale" von Flaubert.

In Arbeit befinden sich: „Les amours de Ronssard" bei Vollard und „Bubu de Montparnasse" von Charles Louis Philippe für die Bibliophilen in Lyon.

In Paris arbeite ich lediglich drei oder vier Monate im Jahr. Die übrige Zeit verbringe ich auf dem Lande und den Sommer fast immer in Chaville, wo ich in meinem Garten Akt zeichnen kann und wo ich fast sämtliche Studien für meine größeren Gemälde gemacht habe.

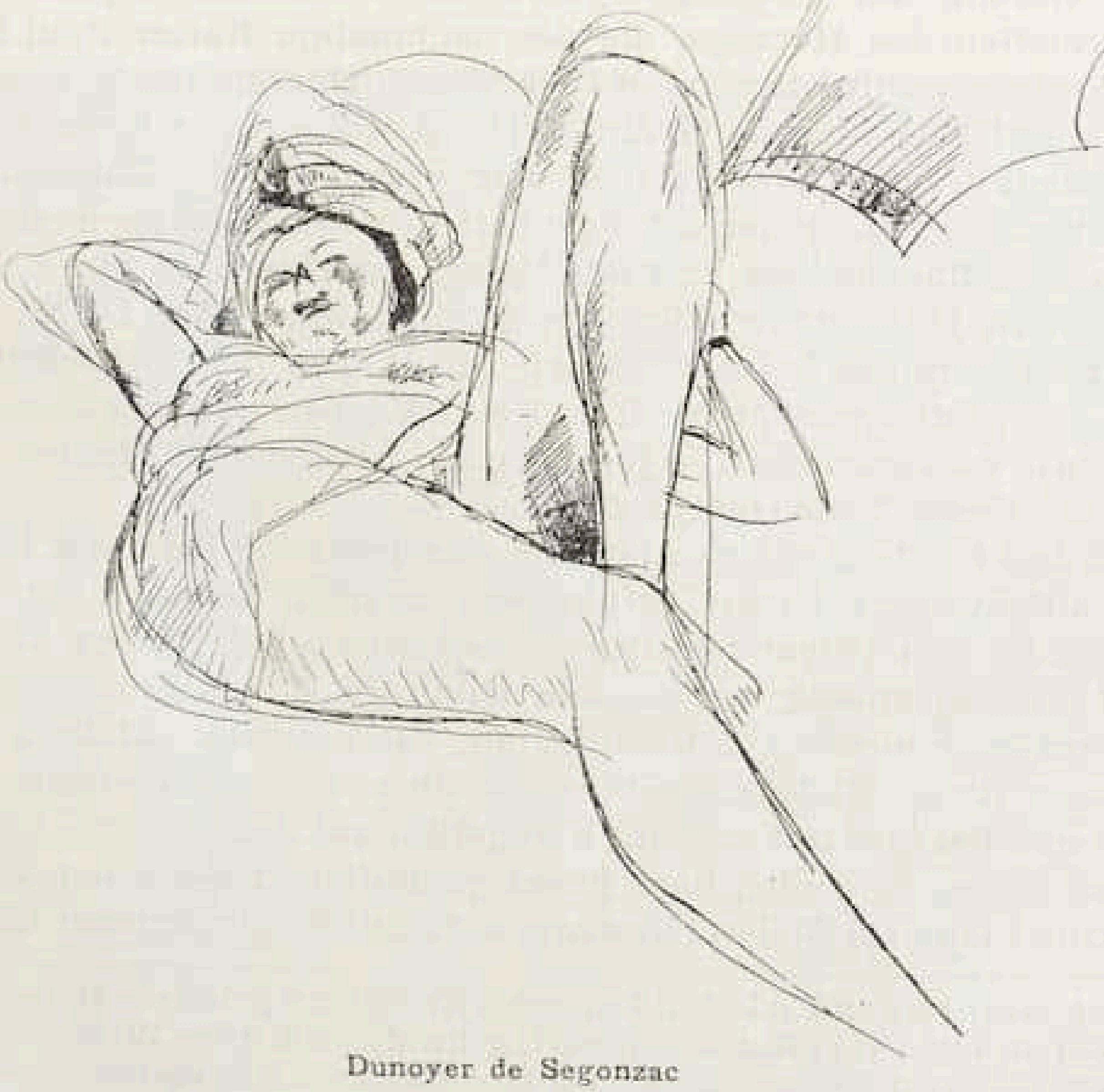
Hier eine Liste einiger Hauptwerke und der Ausstellungen, wo sie zuerst gezeigt wurden:

1910	Les Buveurs	Herbstsalon	1921	Le début du Printemps (Landschaft)	Herbstsalon
1911	Les Nus étendus	Indépendants			
1913	L'été	Herbstsalon	1923	Les Baigneurs	Herbstsalon
1922	Les Nus étendus	Indépendants	1923	Les Baigneuses	Herbstsalon

Eine Sonderausstellung von mir brachte 1923 Turner (Independant Gallery) in London.

Werke meiner Hand sind in folgenden Privatsammlungen:
P. Poiret / J. Guion / Princesse de Basiano / Turner usw.

Übersetzt *L. Pr.*



Dunoyer de Segonzac

Skizze. 1922

Der Nazarener Josef Ritter von Hempel

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von WLADIMIR KOSURIK

JOSEF Ritter von Hempel gebührt unter den österreichischen Nazarenern insofern eine besondere Bedeutung, als er nicht nur in der glücklichen Lage war, in Rom mit den Begründern der Nazarener-Richtung in persönliche Fühlung zu treten, sondern weil er im weiteren Verlaufe seiner Tätigkeit gemeinsam mit seinem Freunde Josef Tunner diese streng religiöse Gestaltenwelt in die heimischen Alpenländer trug.

In zahlreichen Gemälden, die in Niederösterreich, der Steiermark, in Kärnten und in Tirol verstreut sind, vertrat er die in S. Isidoro gewonnenen Anschauungen. Das später zu zitierende Urteil Moritz von Schwinds über Hempels „Christus und die Samariterin am Brunnen" beweist, daß er in seinem Streben die Anerkennung eines der Besten seiner Zeit errungen hat.

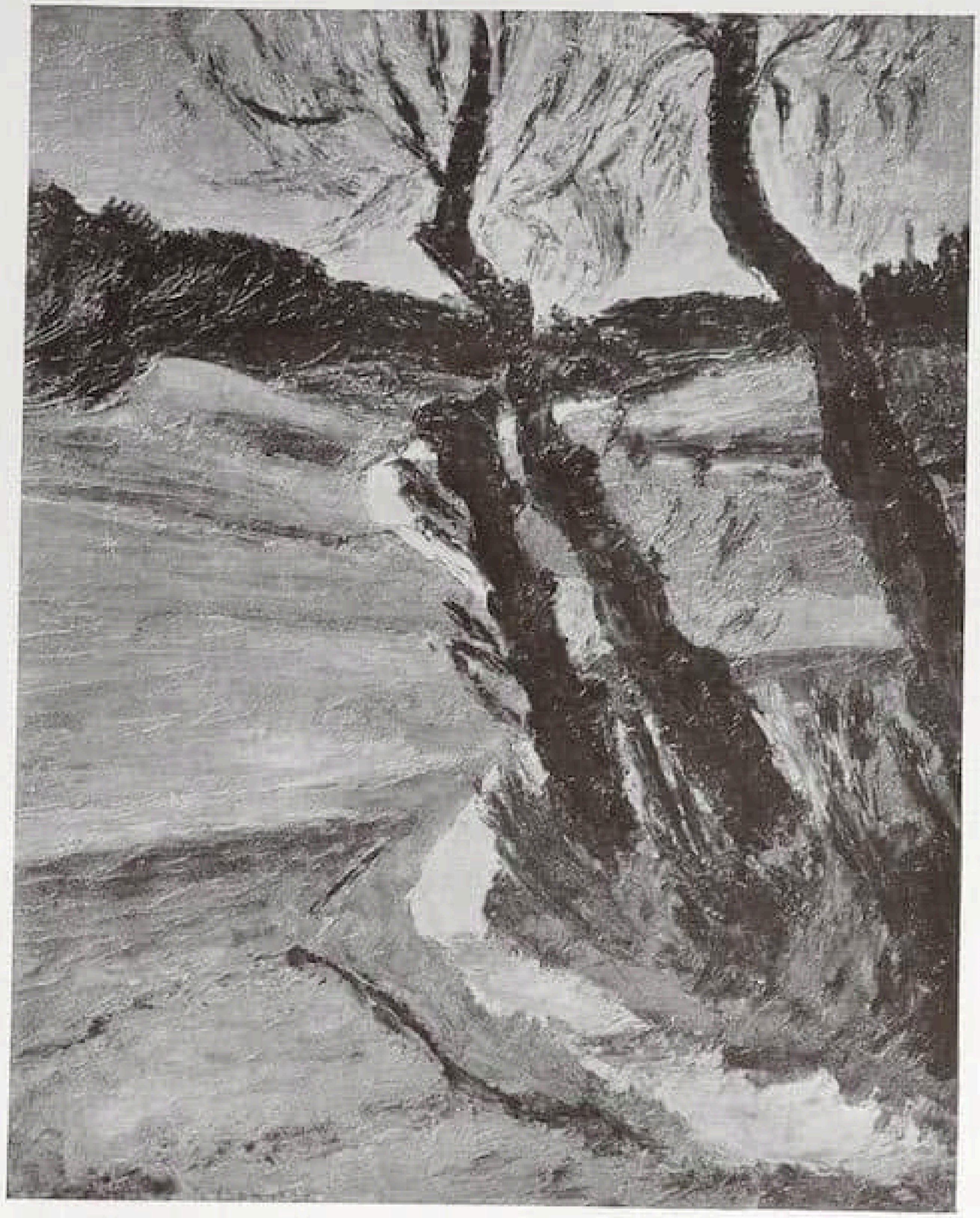
Die Familie Hempel — in älteren Belegen findet sich auch der Name Himpel und Hämpel — übersiedelte zwischen 1738 und 1743 nach Stuttgart. Den verschiedenen Trägern dieses Namens war vorher und nachher ein mehr oder weniger reich bewegtes, unseßhaftes Leben beschieden, ein Geschick, das auch unserem Künstler nicht erspart blieb. Eine gewisse innere Unruhe, verbunden mit einem starken Wandertrieb, kennzeichnen sein ganzes Leben.

Der Vater des Malers — Josef Ludwig Hempel — hatte sich in erster Ehe mit der Witwe Anna Maria Böhmer in Stuttgart vermählt. Dieser Ehe entstammten zwei Söhne, Friedrich Josef und Ludwig Adam. Nach einigen Jahren jedoch trennten sich die beiden Gatten und Josef Ludwig Hempel, der in den Diensten des regierenden Herzogs Karl Eugen von Württemberg (1737—1793) stand, folgte am Anfang der neunziger Jahre der Prinzessin Sophie (1759—1828), einer Verwandten des Herzogs, die der nachmalige Kaiser Paul I. von Rußland zur Gattin erwählt hatte, nach Petersburg. Dort heiratete er um ungefähr 1799 in zweiter Ehe Katharina Gallin. — Die Revolution zu Ende der neunziger Jahre, der Paul I. zum Opfer gefallen war, veranlaßte die Kaiserin zur Flucht nach Württemberg. In treuer Gefolgschaft begleitete sie Hempel. Zu Beginn des Jahres 1800 übersiedelte er nach Wien, woselbst ihm am 9. Februar ein Sohn, Sebastian Josef, unser Künstler, geboren ward. Am 25. November 1803 erhob Kaiser Franz der I. Josef Ludwig Hempel in den Reichsritterstand mit dem Prädikate „Edler von", verlieh ihm ein Wappen und das Recht, sich nach seinen Gütern zu benennen[1]. — Josef Ludwig Ritter von Hempel verblieb in Wien bis zu seinem Tode (1811) seßhaft.

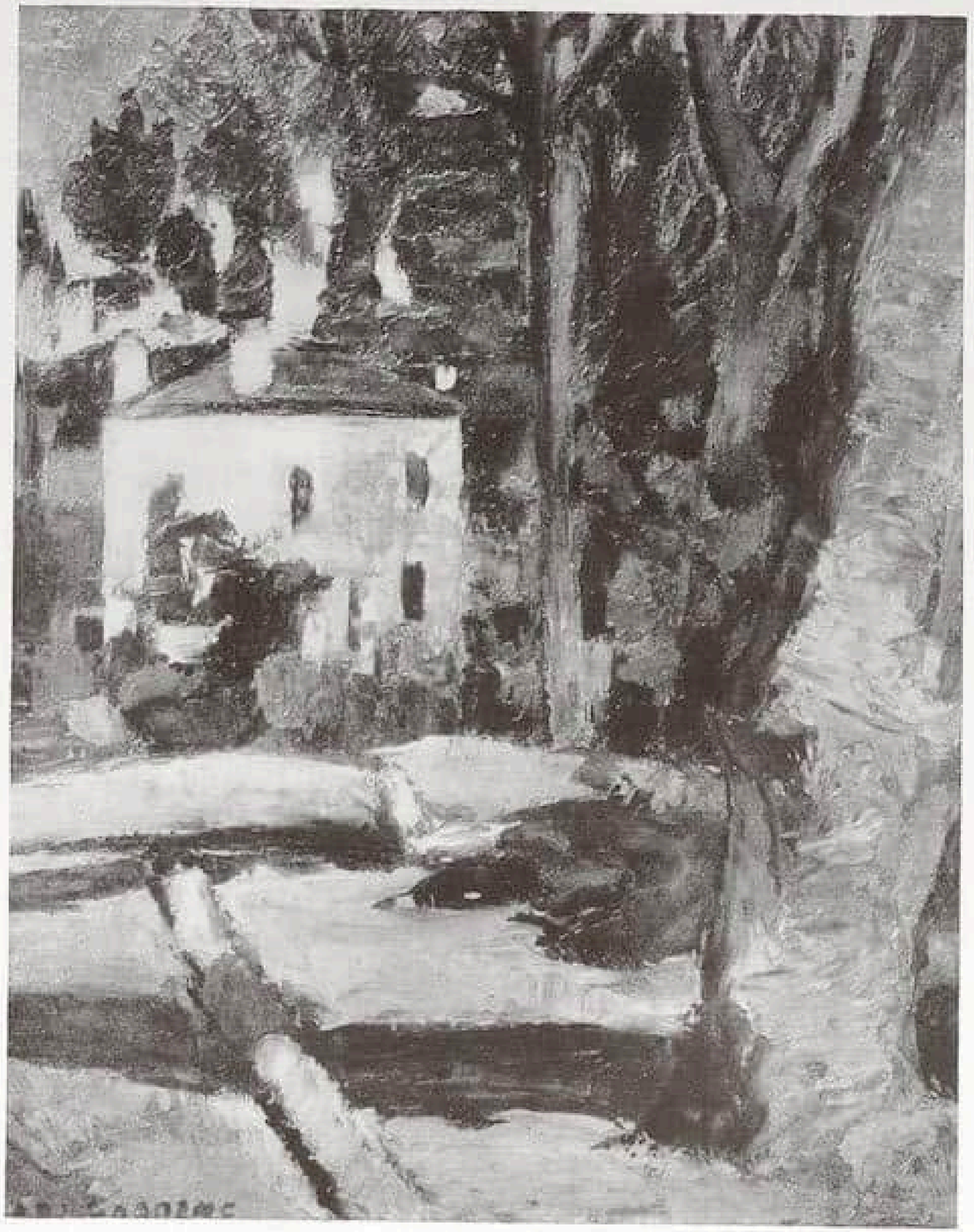
Von den drei Kindern aus zweiter Ehe war Sebastian Josef der Erstgeborene. Der früh aufgeweckte Knabe erfuhr von seinem neunten bis fünfzehnten Lebensjahre in dem Privatinstitut des Gianastasio del Rio zu Wien eine für jene Zeit verhältnismäßig umfassende Bildung. Schon frühzeitig offenbarte sich bei ihm eine vielseitige Veranlagung für Literatur, Malerei und Musik. Doch gerade diese Vielseitigkeit seiner durchaus künstlerisch veranlagten Natur, die sich bei ihm mit großem Feingefühl auf den verschiedensten Kunstgebieten zu bewegen wußte, barg jenen gefährlichen Keim der Zersplitterung in sich. Seine Liebe zur Malerei besiegte schließlich alle anderen künstlerischen

---

1 Wappen: Geviert, 1 und 4: in Gold ein rotes Kastell mit goldenen Mauerstrichen, Fenstern und Türen, 2 und 3: in Rot ein einwärts gehender, silberner Widder. Zwei Turnierhelme mit rot-silbernen Decken; auf dem gekrönten I zwischen einem offenen schwarzen Fluge der Widder wachsend, auf dem rotgekrönten II das Kastell.



Die Ulmen. 1922



Das weiße Haus. 1922

Dunoyer de Segonzac

Dunoyer de Segonzac — Die Radfahrer. Zeichnung. 1924

Dunoyer de Segonzac — Die Mittagsruhe. Zeichnung. 1923

Neigungen und bestärkte ihn, Maler zu werden. So kam er mit fünfzehn Jahren an die Wiener Akademie der bildenden Künste.

Seine Lehrzeit fällt unter die Direktoren Johann Martin Fischer (1815—1820), und Franz Caucig (1820—1821). Sein engerer Lehrer war der Klassizist Professor Redl. Über die Zeit und das Alter seines Eintrittes in die Akademie gibt der Vermerk im Schülerverzeichnis: „Eintritt: November 1815, fast 16 Jahre alt" Aufschluß, der auch zugleich die Angabe bei Wurzbach[1], wonach er erst mit 18 Jahren an die Akademie gekommen wäre, richtigstellt.

Anfangs freilich wollte Hempel des öfteren verzagen, denn seine Vorkenntnisse im Zeichnen genügten nur in geringem Maße. Aber mit rastlosem Eifer und zähem Fleiß gelang es ihm schließlich, die mannigfachen Hindernisse zu überwinden.

Im Alter von 19 Jahren wurde Hempel von einer schweren Krankheit heimgesucht, welche die Fortsetzung des Studiums für längere Zeit unterbrach. Doch mit frischer Kraft und erneuter Schaffenslust schritt er nach seiner Genesung wieder zur Arbeit. Sein erstes größeres Werk: „Das heilige Abendmahl", das als Hauptaltarbild in die Kapuzinerkirche von Wiener-Neustadt kam, wurde leider in späteren Jahren bei einem Brande ein Raub der Flammen.

Der traditionelle Lehrbetrieb an der Akademie, der ödes, trockenes Wissen über lebensvoll warmes Gefühl und Können triumphieren ließ, erregte, wie bei einzelnen Gleichgesinnten, auch seinen Unwillen. Die Absage an die klassizistische Schultradition ward zum Kampfsignal, die Rückkehr zur religiösen Innigkeit der mittelalterlichen deutschen Kunst erschien das anzustrebende Ziel.

Kaum daß sich diese Wandlung im jungen Hempel vollzogen hatte, stand eine Romfahrt ihm als nächstes Ziel vor Augen. Mit zäher Energie und Ausdauer bemühte er sich um die Verwirklichung dieses Gedankens, bis endlich, nach langem Widerstreben, die Mutter in des Sohnes „ungewisse" Pläne einwilligte. So konnte er im Frühjahr 1821 die Reise nach Italien antreten. Er eilte aber nicht sogleich nach Rom, sondern verweilte vorerst in Florenz. Dort studierte er vor allem die Werke Fra Angelicos, die ihn ganz besonders anzogen.

In Rom — das nähere Eintreffen in der ewigen Stadt ließ sich leider nicht genauer feststellen — gewann der aufrichtige und biedere Charakter des Jünglings bald die Herzen der ansässigen deutschen Künstlerschar. Mit einzelnen aus diesem Kreise, so mit Josef Tunner, Leopold Kupelwieser, Anton Dietrich, Wilhelm Stier und Karl Lotsch schloß er, wie die Familienchronik zu berichten weiß, „ewige" Freundschaft. In dieser kleineren, vorwiegend schwärmerisch-exzentrischen Runde hat Hempel gemäß Tradition und einer Art freiwilligen Zwanges manch frohe Stunde ungetrübter Sorglosigkeit verlebt. Solche Kneipereien wurden für gewöhnlich in der Bude eines Mitgliedes verabredet, meist aber improvisiert. An jugendlichem Übermut fehlte es dabei nicht. Eine von Fr. Noack seinerzeit publizierte Zeichnung[2] zeigt uns den jungen Hempel bei einer solchen feucht-fröhlichen Vereinigung, wie er im Kreise der Freunde, die zum Teil scherzhafte Verkleidung tragen, die Laute spielt.

Hempels Lehrmeister in der Malerei war Overbeck, dessen Kunstauffassung er sich besonders zur Richtschnur nahm. In dessen Atelier[3] vollendete er 1823

---

[1] Biogr. Lex. d. Kaiserst. Österr. VIII. 465 ff.

[2] Fr. Noack, Das deutsche Rom, R. 1905, S. 47.

[3] Nach schriftlichen Aufzeichnungen der Familie Hempel.

ein Ölgemälde mit fast lebensgroßen Figuren, „Christus und die Samariterin am Brunnen" (Abb. 1). Das Gemälde erregte 1824[1] großes Aufsehen auf der Wiener Kunstausstellung. In diesem Werke fällt die für einen Nazarener verblüffende realistische Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes auf, obwohl das rein Kompositionelle die ideale Richtung seines Lehrers nicht im geringsten verleugnet[2].

Der junge Künstler täuschte sich aber nicht über die Schwächen dieser Erstlingsarbeit, sondern bemühte sich, die römischen Lehrjahre im eifrigen Zeichnen nach der Natur und den Meisterwerken des 15. Jahrhunderts auszufüllen. An dieser Stelle sei noch das Klagenfurter Tafelbild „Maria mit dem Kinde"[3] (Abb. 2) erwähnt, das in seiner starken Anlehnung an altdeutsche Meister, vor dem „Christus mit der Samariterin am Brunnen" anzusetzen ist.

Ein Jahr später hatte Hempel sein nächstes größeres Gemälde, „Die Grablegung Christi", vollendet, das nach Wurzbachs Angabe den „Christus mit der Samariterin" sowohl an Durchbildung der Formen wie in bezug auf die Komposition zur Zeichnung wesentlich übertroffen haben soll. Infolgedessen darf es nicht wundernehmen, daß dieses Bild auf der deutschen Ausstellung in Rom 1825 besonderen Beifall gefunden hat.

Abgesehen von diesen beiden Gemälden zeichnete Hempel gemeinsam mit seinen Landsleuten Tunner und Kupelwieser nach den Fresken Fra Angelicos in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan.

Von den Angehörigen der damaligen deutschen Künstlerkolonie zu Rom gehörte gleich Hempel der überwiegende Teil der protestantischen Kirche an. Etliche unter ihnen waren bereits zum Katholizismus übergetreten, doch auch die übrigen, Julius Schnorr von Carolsfeld an der Spitze, trachteten die streng katholische Richtung ihrer Kunst mit ihrem sonstigen Leben in das erstrebte harmonische Verhältnis zu bringen.

So erklärt es sich, daß der musikalisch so hoch begabte Hempel in der preußischen Gesandtschaftskapelle die Orgel spielte, ebenso im Sängerchor mitwirkte, der hauptsächlich aus Künstlern wie Schnorr von Carolsfeld, Hof, Koopmann u. a. m. zusammengesetzt war.

Als gelegentlich eines Besuches des Königs Friedrich Wilhelm III. in Rom 1823, der bei seinen Bemühungen für eine Union der verschiedenen Bekenntnisse sich bekanntlich der katholischen Kirche genähert hatte, Hempel zur freudigen Überraschung des Königs beim sonntäglichen Gottesdienst die Gesänge und Responsorien der neuen preußischen Liturgie zum Vortrag brachte, vermittelte der König aus Dankbarkeit, daß Monsignore Baini die fernere musikalische Ausbildung des jungen Wiener Künstlers leitete. Dies war für den Protestanten Hempel eine große Auszeichnung und eine besonders bedeutsame Förderung. War doch Monsignore Baini nicht nur geheimer Archivar beim päpstlichen Stuhl und Direktor der Sixtinischen Kapelle, sondern vor allem ein ganz hervorragender Kirchenmusiker, dessen Ruhm durch Vervollständigung der Karwochengesänge von Allegri, Bai und Palestrina und durch seine eigene Komposition eines Miserere begründet war. Der greise Baini war wohl wie kein zweiter geeignet, seinem Schüler die erhabenen Schönheiten der Musik Palestrinas nahezubringen, was in Hempel die Erkenntnis reifen ließ, daß alle Künste einer gemeinsamen Quelle entströmen. Der vornehmabgeklärte Takt Bainis vermied selbst die leiseste Erörterung konfessioneller Gegensätze, geschweige den Versuch einer Bekehrung.

---

[1] Nicht 1822, wie Wurzbach und Thieme-Becker fälschlich angeben.
[2] Gegenwärtig im Besitze von Generalkonsul v. Hempel in Wien.
[3] Gegenwärtig im Besitze von Dr. Gröbner in Klagenfurt.

In das Jahr 1823 fällt die erste jener damals für unentbehrlich gehaltenen Kunstwanderungen in die engere und weitere Umgebung Roms zum Studium der heroischen Landschaft. Von Tivoli ausgehend, wanderte Hempel in großem Bogen, der ihn durch die malerischen Orte Castel Madama, Vicovaro, S. Cosimato, Roviano, Marano, Cervaro, S. Benedetto, Subiaco, Rocca, S. Stefano, Rojate und Olevano (Abb. 4 u. 5) führte, um das ganze östlich von Tivoli gelegene Gebiet.

Im folgenden Jahre 1824 unternahm er abermals eine ähnliche Fußwanderung über Mezzavia, Tivoli und die Sabiner Berge in die Serpentara, um auch verhältnismäßig schwer erreichbare, infolge des Brigantenunwesens gemiedene Orte wie Canterano, Gerano, Airoti, Cave, Palestrina und Colonna einzuschließen. Im Sommer reiste er dann nach Süditalien, um von dort Landschaftsskizzen von Minori, Amalfi, Sorrent, der nahegelegenen Conca und vom Vesuv nach Rom zurückzubringen.

Im Herbste desselben Jahres genoß der junge Künstler auf einzelnen Ausflügen die mannigfachen Schönheiten der Campagna zu dieser Jahreszeit. Unter anderem nahm er an jenem fröhlichen Ausflug nach dem Monte Testaccio mit Ludwig Richter, Koch, Wagner, Thiele, Oehme und dem Bildhauer Lotsch teil, den der Erstgenannte in seinen Lebenserinnerungen so köstlich schildert[1].

1825 wurde Hempel von einem unwiderstehlichen Heimweh ergriffen. Sein Freund Leopold Kupelwieser hatte Rom bereits verlassen, nun kehrte auch er über Deutschland nach seiner Vaterstadt Wien zurück.

Hier ließ er die Malerei fürs erste fast gänzlich ruhen, um sich hauptsächlich mit philosophischen Studien zu beschäftigen. Er hörte neben den Vorlesungen Friedrich von Schlegels auf der Wiener Universität auch andere Vorträge und besuchte den physischen und botanischen Kurs. Ebenso nahm er gewissenhaft an den Predigten des geistreichen Pater Veith teil, der ihm im Jahre 1827 gegen den Willen seiner Mutter, einer überzeugten Protestantin, das katholische Glaubensbekenntnis abnahm. Seit diesem Zeitpunkt hielt es Hempel für seine Lebensaufgabe, als Maler religiöser Stoffe zu wirken. Von Haus aus vermögend und finanziell sichergestellt, war er in der Lage, in seinem Beruf keinen Broterwerb erblicken zu müssen und widmete infolgedessen viele seiner Bilder den Kirchen.

Im April 1829 vermählte er sich mit Anna Friedenheim, der 1808 zu Wien geborenen Tochter des daselbst verstorbenen Hofkanzlisten Heinrich Friedenheim und der ebenda verstorbenen Anna, geborenen Freiin Wohlgemuth von Mallburg.

In einer, von reichem Kindersegen beglückten Ehe — seine Gattin schenkte zehn Kindern das Leben — fand er in seiner Frau eine treue, wackere Lebensgefährtin.

Im folgenden Jahre 1830 erfolgte gemeinsam mit Leopold Kupelwieser die Veröffentlichung von Steinzeichnungen nach Fra Angelico und Alunno in drei Heften zu je vier Blättern: „L. Kupelwieser und J. von Hempel, Abbildungen nach Werken Alt-Italiänischer Meister. Wien 1830. 1, 2."

1832 erwarb er die Herrschaften Kattau und Missingdorf in Niederösterreich. Es ist charakteristisch für den Menschen und Künstler Hempel, daß er als Gutsherr nicht nur zahlreiche Arme und Kranke mit lebenslänglichen Pensionen unterstützte, sondern auch die Kirche zu Kattau, wie auch die Filialkirche zu Missingdorf auf eigene Kosten renovieren ließ. Am 31. Mai 1834

[1] A. Ludwig Richter, Lebenserinnerungen, 1890, S. 171, 192.

wurde Hempel in das „Konsortium der niederösterreichischen Stände“ aufgenommen, 1835 nahm er in dieser Eigenschaft an der Erbhuldigung anläßlich des Regierungsantrittes Kaiser Ferdinands I. teil.

In der Zeit des Aufenthaltes auf seinen Gütern entstanden zahlreiche Gemälde, von denen das Hochaltarbild für die Redemptoristenkirche in Eggenburg, eine „Unbefleckte Empfängnis“, besonders hervorgehoben zu werden verdient.

Das Leben auf dem Lande ließ Hempel in vielfacher Hinsicht die geistigen Anregungen und den Verkehr mit Künstlern seiner Richtung entbehren. Dies bewog ihn 1839, die erwähnten Güter zu verkaufen, um sich wieder in Wien niederzulassen, wo er neben einer eifrigen malerischen Tätigkeit — wieder waren es vorwiegend kirchliche Gemälde — Botanik studierte, die Vorlesungen Professor Endlichers hörte und über fünfzig Blumenarten nach der Natur aquarellierte.

Der allgemeinen Bewegung des Jahres 1848 mit ihren geistigen und kulturellen Bestrebungen schloß sich Hempel zunächst in der Hoffnung auf die Morgenröte einer besseren politischen Zukunft an. Er wurde sogar zum Hauptmann bei der Nationalgarde gewählt, zog sich aber später von jeder weiteren öffentlichen Betätigung zurück, um nach Klagenfurt zu übersiedeln, wo sein Schwager als Oberlandesgerichtsrat tätig war.

In der Zeit seiner ersten und zweiten Wiener Periode schuf er unter anderem folgende Werke: Das Hochaltarbild in der Kirche der Redemptoristinnen am Rennweg in Wien „Die Erlösung“, das Hochaltarbild in der Kirche der Minoriten in der Alservorstadt zu Wien „Die hl. Dreifaltigkeit“, das Hochaltarbild bei den Paulanern auf der Wieden zu Wien „Die hl. Schutzengel“, drei Altarbilder für die St. Stefanskirche in Wien „Die hl. Thekla unter den Löwen“, „Der hl. Paulus“, „Die hl. Maria mit dem schlangentötenden Jesuskind“.

In Klagenfurt gründete er bald darauf im Gebäude des Lyzeums eine Zeichenschule, für die er auf eigene Kosten gute Vorlagen zu schaffen bemüht war, Zeichenpulte anfertigen ließ, arme Studierende, die Begabung und Lust zur bildenden Kunst zeigten, unterstützte, ganz abgesehen davon, daß er den Unterricht unentgeltlich erteilte. Für seinen Betätigungstrieb ist es ferner charakteristisch, daß er ein Taubstummeninstitut ins Leben rief, in dem er ebenfalls, da er die Zeichensprache beherrschte, in uneigennützigster Weise lehrte. Daneben hielt Hempel als Mitglied des Geschichtsvereins für Kärnten Vorlesungen über antike Mythologie, und zwar vom Standpunkte der christlichen Philosophie aus betrachtet. Dabei vernachlässigte er die Malerei nicht im geringsten. So schuf er für die Kirche zu St. Paul im Lavanttale eine Reihe von Gemälden. Damals entstand unter anderem auch die Klagenfurter Variante der „Schaukel“ [1].

Weder in Wien noch auf seinen Besitzungen in Niederösterreich hatte sich Hempel so wohl und heimisch gefühlt wie gerade in Kärnten. Da aber das Klima seiner kränklichen Gattin nicht zuträglich war, entschloß er sich, wenn auch schweren Herzens, Klagenfurt zu verlassen und nach Bozen zu ziehen. Daselbst verweilte er vier Jahre, die fast ausschließlich der Malerei gewidmet waren. In diesen verhältnismäßig kurzen Zeitraum fallen die Hochaltarbilder für Bruneck und Laas, sowie die Altarbilder für Bozen.

Die Studien seiner Söhne, die nunmehr eine Universität besuchen sollten, zwangen Hempel schließlich, den Aufenthalt in dem ihm so lieb gewordenen Bozen abzubrechen. Er wandte sich nach Graz, verweilte aber hier nicht allzu

[1] Gegenwärtig im Besitze von Dr. Gröbner in Klagenfurt.

Abb. 1. Christus und die Samariterin am Brunnen

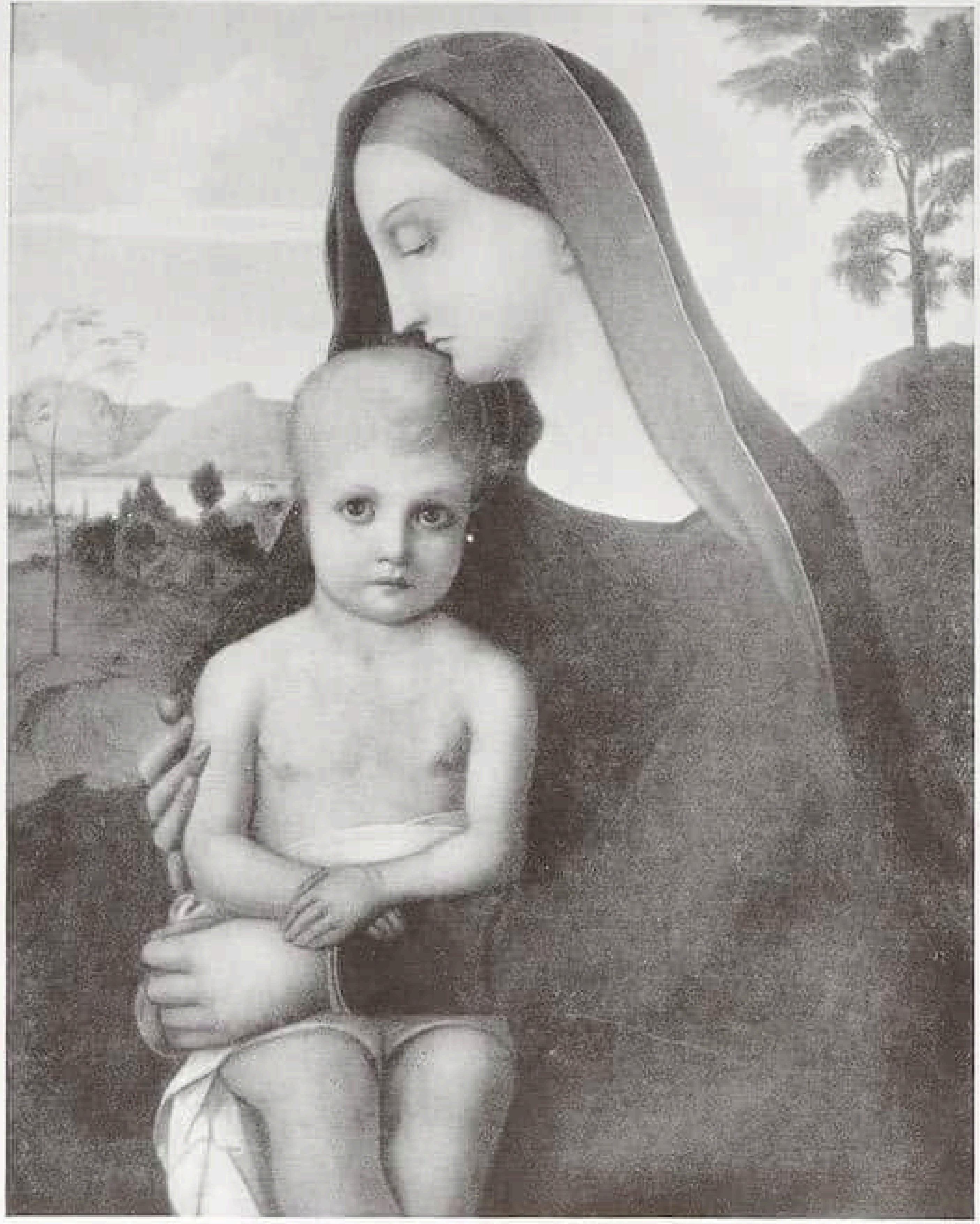


Abb. 2. Maria mit dem Kinde

Josef Ritter von Hempel

Abb. 3. Josef Ritter von Hempel. Die Schaukel

lange, um 1859 die Staatsgüter Verhovec und Rakovec in Kroatien anzukaufen, die er gemeinsam mit seinen Söhnen und seinem Schwiegersohne Veith bewirtschaftete. Obgleich er auf diesen ausgedehnten Ökonomien mancherlei Verbesserungen eingeführt hatte, konnte er sich dennoch nicht mit der ihm fremden Landessprache und den dort herrschenden Zuständen befreunden, verkaufte daher den ganzen Bestand und kehrte abermals nach Graz zurück. Daselbst starb 1865 seine Gemahlin.

Auch in der Zeit seines Aufenthaltes in Kroatien schuf er eine ansehnliche Zahl von Gemälden, so fünf Altarbilder für die Kirche von Verhovec.

In der Zeit seiner ersten Grazer Epoche erscheinen unter zahlreichen anderen Werken des Künstlers „Die Schaukel“[1] — Grazer Variante — (Abb. 3) sowie Altarbilder für die Kirchen von Frohnleiten und Leitersdorf.

Nach dem Tode seiner Frau begann auch Hempels Gesundheitszustand Schwankungen unterworfen zu sein. Er malte nicht mehr in Öl, sondern beschränkte sich auf das Zeichnen botanischer Wandtafeln. Auf der Pariser Weltausstellung 1867 trugen dieselben dem Künstler ein Diplom ein.

Die mit dem ungemein exakten Zeichnen der erwähnten Tafeln verbundene Überanstrengung der Augen schwächte Hempels Sehkraft derart, daß er in der Folge auf jedwede malerische Tätigkeit verzichten mußte. Dies bedeutete für den stets arbeitsfreudigen Mann einen herben Schlag, den er bis zu seinem Tode nicht verwinden konnte. Doch in seinem Schaffensdrange und von dem Wunsche geleitet, in irgendeiner Weise sich künstlerisch zu betätigen, warf er sich auf ein anderes Gebiet, die Poesie. In früheren Zeiten schon soll Hempel — zufolge der Familienchronik — „sinnreiche“ Gedichte mit einer „großen Leichtigkeit im Versbau“ geschrieben haben. Nunmehr wandte er sich der Dramatik zu. Als erstes Werk vollendete er ein Lustspiel, „nach einer wahren Begebenheit“ mit dem Titel „Graf Biegler“, das jedoch Manuskript blieb. Später folgten noch zwei Dramen: „Raffael“[2] und „Der Schwur“[3], die beide zur Veröffentlichung kamen. Im „Raffael“ legte er seine Gedanken und Anschauungen über die Stellung Raffaels in der Kunstgeschichte nieder, der „Schwur“ bedeutet ein Bekenntnis seiner tiefen Religiosität.

Wie die vorliegende Lebensbeschreibung beweist, war Hempel bis in seine letzten Lebensjahre unermüdlich tätig. Es mag dem Manne, der so sehr an seiner Familie hing, bitteren Schmerz bereitet haben, daß von seinen zehn Kindern vier Söhne und eine Tochter vor ihm scheiden mußten. Anläßlich eines Besuches bei seiner in Tokod bei Gran verehelichten Tochter Karoline Veith ereilte ihn am 2. September 1871 im Alter von 71 Jahren der Tod. Nachträglich wurde seine Leiche nach Graz überführt, wo sich sein Grab auf dem St. Petersfriedhofe befindet.

Die Beachtung, die dem Nazarener Hempel entgegengebracht werden muß, beruht vor allem auf der Tatsache, daß er gemeinsam mit Tunner diese streng religiöse Richtung in die Alpenländer verpflanzte und sich zeitlebens in seinen zahlreichen Gemälden zu den im Kreise der Nazarener gewonnenen römischen Anschauungen bekannte.

Hempels Schaffen wies der Malerei auch in der Folge keine wesentlich neuen Wege, im Gegenteil ist er in der Hauptsache konservativ geblieben, wenngleich sich auch später in seinen Arbeiten ein gewisser Stilwandel be-

---

[1] Gegenwärtig im Besitze der Frau v. Gyuitó in Graz.

[2] Nach Aussagen des Verlages Ulrich Moser in Graz, im Jahre 1869 erschienen, jedoch findet sich kein Exemplar mehr vor.

[3] Der Schwur, historisch-romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Von Josef Ritter von Hempel. Den Bühnen gegenüber Manuskript, Graz 1870, Verlag Ulrich Moser.

merkbar macht. In der ersten, der Rückkehr von Italien unmittelbar folgenden Periode wandelte er streng in den Bahnen, die er nach Abkehr vom Klassizismus in Rom eingeschlagen hatte.

In den vierziger Jahren vollzieht sich in Hempels Schaffen eine Wandlung zum Genrehaften. In den Gemälden und Entwürfen dieser zweiten Epoche lassen sich neben dem mehr intimen Zug einer genrehaften Behandlung der Themen nicht nur die süßlich-manirierte Gestaltung seiner Figuren und eine Bevorzugung der deutschen Landschaft feststellen, sondern auch ein immer mehr zunehmendes Verschwimmen der Konturierung sowie eine bewußt kühlere Farbengebung nachweisen.

Erwähnenswert sind die Studien zu den Stilisierungsversuchen von Blumen und Früchten, die erst dreißig bis vierzig Jahre später zu besonderer Bedeutung gelangen sollten.

Eine ähnliche Initiative und Selbständigkeit in bezug auf die erstmalige Behandlung gewisser Themen beweist Hempel ebenfalls gegenüber anderen seiner Zeitgenossen wie z. B. Eduard Jakob Steinle. Wenn auch die Mehrzahl der Vorwürfe im Kreise der Nazarener und der ihnen nahestehender Künstler im vorhinein gegeben erscheinen, so verdient doch in einzelnen Fällen seine Priorität hervorgehoben zu werden. Motive, wie „Der hl. Simon Stilytes" und „Die Schaukelengel", hat Hempel als erster behandelt. Steinles Bearbeitungen derselben Themen zeichnen sich nur durch eine ungleich persönlichere Note aus.

Zum Schlusse sei noch auf das Urteil eines der besten Zeitgenossen über Hempel verwiesen, eine Stelle in einem Jugendbriefe Moritz von Schwinds an seinen Freund Leopold Kupelwieser, datiert Wien, 16. April 1824, worin eines von Hempels Erstlingswerken „Christus und die Samariterin am Brunnen" anläßlich der Frühjahrsausstellung der Wiener Akademie im Jahre 1824 eingehend und begeistert als epochemachend besprochen wird: „... Hempel allein ist mir bedeutend, und ob der Kunstpöbel gleich schreit aldteutsch, da er nicht weis was Italienisch ist, so schreit er doch, und regt durch seine auffallende Dumheit doch wieder manchen an, der Sache etwas abzugewinnen, nur um von den schlechtesten verschieden zu seyn. Es wird mir etwas schwerfallen, Dir auseinander zu setzen, wie mir das Bild erscheint, aber ich möcht es Dir gern sagen. Christus scheint aus dem Studium alter Bilder hervorgegangen, sie selbst ganz originell. Ihre andächtige Verwunderung über die fremdartige Gestalt, die doch so unendlich tief ist, tiefer als der Brun aus dem sie zu schöpfen kömt, läßt mich das tiefe gemüthliche Schauen, und die bescheidene unbewußte Frage empfinden, die sich in einem regt der von der academischen Gewohnheit nach Rom komt und Bilder sieht, in deren Beschauung er sich der lästigen Geschicklichkeit ganz entschlagen kann, ganz überlassen der Anschauung der kindlichen Ursprünglichkeit der Kunst, die sein eigen wird, während ihn die äußere Vollendung, die leider so oft bey den späteren allein herscht an seine verhaßten und bereuten drey Gemahle erinnert, an die Academie an das Verdienst und die Forderung der Welt. Mir thut es sehr wohl daß Christus ganz treu dem alten Styl ist, ich könnte einen Goldgrund hinter ihm vertragen. Es ist nur die Frage, ob der Geist in der Form, oder die Form im Geist bedingt ist. Sehe ich ein späteres Bild von Hempel, so soll es mir seine Antwort seyn."

Leider hat Hempel diese weitgespannten Erwartungen Schwinds nicht vollauf erfüllt. Jedoch kann die Annahme, daß der Künstler unter wesentlich härteren Verhältnissen den Erwartungen des scharfblickenden Kritikers Schwind vielleicht eher gerecht geworden wäre, nicht ganz von der Hand gewiesen werden.

Abb. 5 und 4. Ansichten von Olevano

(Skizzenbuch 1823, im Besitze von Dr. Gröbner in Klagenfurt, Fol. 31 bzw. 29)

Josef Ritter von Hempel

Abb. 1
Joachim Henne.
Bildnis des Herzogs Christian Albrecht v. Gottorf
Kopenhagen, Rosenborg-Schloß

Abb. 2
Joachim Henne
Bildnis des Herzogs Christian Albrecht v. Gottorf
Kopenhagen, Rosenborg-Schloß

Abb. 3
Joachim Henne
Bildnis des Bischofs August Friedrich v. Gottorf
Kopenhagen, Rosenborg-Schloß

Der Elfenbeinschnitzer Joachim Henne

Mit 18 Abbildungen auf 6 Tafeln und 2 Textabbildungen

Von ALFRED ROHDE-Hamburg

Fortsetzung aus Heft 10

II. Hennes Aufenthalt in Gottorf (?), Kopenhagen und Berlin

WAS wir über Joachim Henne in Kopenhagen archivalisch erfahren, ist herzlich wenig, aber doch genug, um eine längere Anwesenheit des Künstlers in der dänischen Hauptstadt als gesichert annehmen zu dürfen. In den königlichen Kammerrechnungen sind es vier knapp gefaßte Stellen, die auf die Tätigkeit Hennes im königlichen Dienste deuten[1]:

1671, den 25. September, Jokum Hennen billethugger for et konststycke paa Rosenborg 70 r.;

1673, den 9. April, Jochum Hennen billethugger for en hest (Pferd) 40 r.;

1675, den 12. Mai, Jochum Hennen billethugger for Christi aftagelse fra korset (Kreuzabnahme) udi elfenben 40 r.;

1676, den 22. Juni, Jochum Hennen billethugger for K. M. s. conterfei udi elfenben til hest (Porträt Christians V. zu Pferde) 26 r.

Möglicherweise ist mit einer weiteren Ausgabe der königlichen Kasse ebenfalls unser Joachim Henne gemeint, dort heißt es[2]:

1675, den 12. August, Jockum billethugger for et elfenbens stycke, som star i hafvn 100 r. (eine Elfenbeinarbeit, die im Garten, d. h. im Schloßgarten von Rosenborg stand).

Der Name Henne taucht dann noch einmal 1691[3] auf, wo der „Stempelsnider Henne for en medaille at sticke i staal 200 r." erhält.

Wenn wir die letzte Erwähnung erst einmal ausschalten, so bedingen die zitierten Stellen der dänischen Kammerrechnungen eine Anwesenheit des Joachim Henne während der Jahre von 1671—1676 in Kopenhagen. Wir wissen, daß die letzte archivalische Erwähnung in Hamburg aus dem Jahre 1665 datiert, und auch über die Zwischenjahre bis 1671 läßt sich wenigstens eine Vermutung aussprechen.

Drei nicht signierte kleine Porträtmedaillons der Rosenborgsammlung, die wir Henne zuschreiben dürfen (Abb. 1—3), stellen den Herzog Christian Albrecht von Holstein-Gottorf und seinen Bruder, den Bischof August Friedrich (1646—1705) dar, wie uns die Buchstabenumschrift belehrt. Ein Vergleich mit dem Bildnis eines Unbekannten im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. Teil I Nr. 3) beweist die Stilidentität ohne weiteres: das lockere weiche Haar, das fast seidig den Kopf umrahmt, die peinliche Liebe, mit der die Gewandteile auch in ihrer stofflichen Verschiedenheit charakterisiert werden, sind die gleichen. Die Sicherheit, mit der das Porträthafte in der Bildnisähnlichkeit herausgeholt wird, zeigt sich in der Übereinstimmung der beiden

[1] Der Teil der dänischen Kämmereirechnungen, in dem sich die Notizen über Henne befinden, ist bequem zugänglich in „Kongelige Kammerregnskaber fra Frederik III.'s og Christian V.'s Tid, udgivne ved Emil Marquard København 1918, die betreffenden Zitate Seite 75, 99, 133, 185. Auf die Stellen machte mich Herr Theodor Faaberg-Kopenhagen aufmerksam, der zur Zeit mit der Bearbeitung der Elfenbeine im Rosenborgschloß beschäftigt ist. Der Direktion der Sammlungen des Rosenborgschlosses, die mir durch Vermittlung des Herrn Bering Liisberg das eingehende Studium der dortigen sicheren und mutmaßlichen Arbeiten Hennes gestattete, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet.

[2] A. a. O. S. 138.

[3] A. a. O. S. 395.

Medaillons Christian Albrechts (Abb. 1 u. 2). Zwischen dem Bildnis August Friedrichs (Abb. 3), der als Gottorfer den Lübecker Bischofssitz 1666—1705 innehatte, und demjenigen unseres Hamburger Unbekannten scheint noch eine andere Verwandtschaft zu leben: das langgestreckte ovale Gesicht mit der auffällig hohen Stirn, aber auch Nase, Mund, Augen und Kinn haben so viele Übereinstimmungen, daß man von dem kleinen Ovalmedaillon kommend das Hamburger Bildnis ebenfalls als das des August Friedrich von Holstein-Gottorf ansprechen möchte.

Die Beziehungen der Gottorfer zu den dänischen Königen waren in der Zeit Christians V. bis zu Friedrich IV. nicht besonders rosig, Drangsalierungen und Schikanen fanden ihren Gipfelpunkt schließlich in der Eroberung Gottorfs und in der Huldigung der Schleswiger Stände vor Friedrich IV. Schon unter ungünstigen Verhältnissen hatte 1659 Christian Albrecht die Herrschaft über die Herzogtümer übernommen, in dem Kampf seines Vaters mit Friedrich III. war Tönning beim Regierungsantritt die einzige Stadt gewesen, die sich in der Gewalt der herzoglichen Truppen befand. 1660 folgte der Friede zu Röskilde, der Christian Albrecht den lehensfreien Besitz seines Herzogtumes zusicherte, und als 1667 der Gottorfer Herzog die Tochter Friedrichs III. von Dänemark, Friderika Amalia heiratete, schien es sogar zu einer endgültigen Beilegung aller Streitigkeiten zu kommen. Aber 1670 brachen nach dem Tode des dänischen Königs die Feindseligkeiten unter dem herrsch- und besitzsüchtigen Christian V. von neuem aus. 1675 folgte die hinterlistige Gefangennahme des Herzogs, 1679 wurde er restituiert, aber 1683 von neuem vertrieben und erst 1689 endgültig in seine Rechte wieder eingesetzt. 1694 starb er.

Wenn sich auch alle drei Elfenbeinporträts der Gottorfer heute im Rosenborgschloß befinden, wird man weder annehmen, daß diese kleinen Elfenbeine Geschenke der Herzöge von Gottorf an den dänischen König, noch, daß sie in Kopenhagen vom Künstler hergestellt sind, vielmehr sind sie wohl erst später mit anderen Kunstgegenständen der Gottorfer den dänischen Sammlungen einverleibt worden. Die Gottorfer Archivalien melden uns nichts über Joachim Henne [1], aber doch scheint uns das Vorhandensein der drei Elfenbeinmedaillons und ihre aus stilistischen Gründen sichere Zuschreibung an unseren Elfenbeinschnitzer eine wenn auch nur vorübergehende Anwesenheit Hennes am Gottorfer Hof zu belegen, eine Anwesenheit, die dann sicher in die Jahre 1665—1671 zu setzen ist.

Leider vermögen uns die archivalischen Notizen in Kopenhagen im ganzen genommen nur Anhaltspunkte über die Tätigkeit Hennes in der dänischen Hauptstadt zu geben. Weder ein Elfenbeinpferd noch eine Kreuzabnahme oder ein „konststycke“, bei dem wir aus dem bezahlten Preise nur annehmen möchten, daß es sich um eine umfangreiche Arbeit handelte, noch auch eine Gartenfigur aus Elfenbein läßt sich heute noch finden, die mit mehr oder weniger Sicherheit mit den in den Kammerrechnungen erwähnten Arbeiten zu identifizieren wäre.

Einzig und allein Christians V. „conterfei udi elfenben til hest“ hat sich in einem kleinen Ovalrelief feststellen lassen, und hier zeigt sich Henne zum ersten und für uns leider auch zum letzten Male in einer figurenreichen Komposition (Abb. 4). Den Mittelteil des Bildes nimmt das sich aufbäumende muskulöse Pferd ein, das übersteigert wird von der in seinen Ausmaßen mächtigen, fast für die Proportionen des Pferdes zu groß gebildeten Gestalt Christians V. Ein Manteltuch umflattert den König, die Arme mit entblößten

---

1 Mitteilung des besten Kenners dieser Archivalien, Dr. Harry Schmidt-Kiel.

Abb. 4
Joachim Henne. Reiterapotheose Christians V. v. Dänemark, 1676
Kopenhagen, Rosenborg-Schloß

Abb. 5
Joachim Henne. Bildnis Jakobs II. v. England
Kopenhagen, Rosenborg-Schloß

Abb. 6
Joachim Henne. Bildnis Friedrichs III. v. Dänemark
Kopenhagen, Rosenborg-Schloß

Abb. 7
Joachim Henne. Bildnis eines Unbekannten
Kopenhagen, Rosenborg-Schloß

Abb. 8
Joachim Henne. Großes Miniaturbildnis
Christians V. von Dänemark. Sign. J. Henne 1692
Kopenhagen, Rosenborg-Schloß

Abb. 9
Joachim Henne. Miniaturbildnis der
Königin Sophie Charlotte v. Preußen. Berlin 1702/1705
Berlin, Hohenzollernmuseum in Schloß Monbijou

muskelreichen Unterarmen sind weit ausgebreitet, die linke Hand hält lose, dem Pferd alle Freiheit lassend, die Zügel, während die rechte Hand den Marschallstab von sich streckt. Der von dichter Allongeperücke umgebene etwas nach rechts geneigte Kopf ist von einem Lorbeerkranz bekrönt und wird von Sonnenstrahlen umgeben. Rechts und links umschweben den König die allegorischen Gestalten der Justitia mit der Wage und der Pax mit aufgeschlagenem Buche und Palmenzweig, während unter den Hufen des Pferdes die hängebrüstigen und verschrumpelten Gestalten des Lasters zertreten werden.

Die Reiterapotheose des Königs tritt hier zum ersten Male im dänischen Kreis auf, der Maler Overgaard hat das gleiche Motiv im Turmzimmer von Frederiksborg damals als Deckengemälde zu meistern versucht, und kein Geringerer als der bedeutendste nordische Elfenbeinplastiker Magnus Berg hat eine Generation später nicht ohne Beeinflussung durch das Relief Hennes eine Reiterapotheose Friedrichs IV. von Dänemark geschaffen[1]. Für die Einreihung des Ovalreliefs in das Elfenbeinwerk Hennes sei auf die große Ovalplatte mit dem Bildnis des Barthold Moller (Abb. Teil I Nr. 4) hingewiesen, wo wir ganz ähnliche allegorische Gestalten finden.

Henne scheint noch einmal Gelegenheit gehabt zu haben, ein Reliefporträt von Christian V. von Dänemark in Elfenbein herzustellen. Eine leider unkontrollierbare Notiz, die ich Herrn Bering Liisberg-Kopenhagen verdanke, besagt, daß 1910 in London ein solches Porträt versteigert sei, das die Bezeichnung J. H. getragen habe. Wo dieses Bildnis versteigert wurde und wohin es gelangte, ließ sich nicht feststellen. Unter den vielen fürstlichen Porträts des Rosenborgschlosses scheinen mir als sichere Arbeiten Hennes nur noch die beiden Porträts Jakobs II. von England und Friedrichs III. von Dänemark anzusprechen zu sein. (Abb. 5 u. 6.) Bei diesen Bildnissen wird man stark erinnert an diejenigen des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Teil I Abb. 1—3), aber auch an die des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. Eine Treue der Darstellung zeigt sich hier von neuem, die vor der Häßlichkeit nicht zurückschreckt, die großen leeren Augen kommen hier wieder vor wie in Berlin, noch immer finden wir die seidig-weiche Bildung des Haares und die Materialcharakterisierung des Gewandes, die besonders in der Unterscheidung zwischen Rüstung und Stoff zum Ausdruck kommt. Als letztes Porträt sei dann hier noch das eines Unbekannten (Abb. 7) angegliedert, das neben dem Bildnis noch die für Henne bezeichnende architektonische Umgebung aufweist, und das gerade in dieser architektonischen Umgebung an das Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Barthold Moller erinnert.

1692 tritt uns in Kopenhagen Henne als Miniaturmaler entgegen. Ein teils gezeichnetes, teils in Gouache gemaltes Porträt Christians V. trägt seine volle Signatur und die erwähnte Datierung (Abb. 8). Das Datum 1692 gewinnt deshalb Bedeutung, weil damit die Möglichkeit naheliegt, die Notiz über den Stempelschneider Henne, der 1691 „for' en medaile at sticke i staal 200 r" erhält, auf unseren Elfenbeinschneider zu beziehen. Die Vielseitigkeit der Tätigkeit nimmt nicht wunder, sie ist bei den Kleinplastikern schon früh im Kreise des Leonhard Kern an der Tagesordnung, wo uns von Georg Pfründt berichtet wird, daß er bald in Wachs und Ton bossierte, Groß- und Kleinplastiken schuf und daneben als Medaillenschneider eine reiche Tätigkeit entwickelte. Sebastian Dattler war ein nicht weniger vielseitiger Meister, und auch im 18. Jahrhundert sehen wir Johan Christian Ludwig Lücke bald als Elfenbeinschneider, bald als Porzellanmodelleur tätig. Die Verbindung mit der Medaille

[1] Im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe.

ist ja bei Henne schon in Hamburg vorhanden, wo er wenigstens das Elfenbeinmodell für die Mollermedaille schuf, und auch zwei der Ovalbildnisse der Gottorfer Herzöge — beide übrigens zweiseitig bearbeitet, indem sich auf der Rückseite das Wappen der Gottorfer Herzöge befindet, wie auch zweiseitig das Modell der Mollermedaille ist — scheinen angefertigt zu sein mit der Absicht, sie in Stahl zu schneiden, d. h. als Vorlagen für eine Medaille.

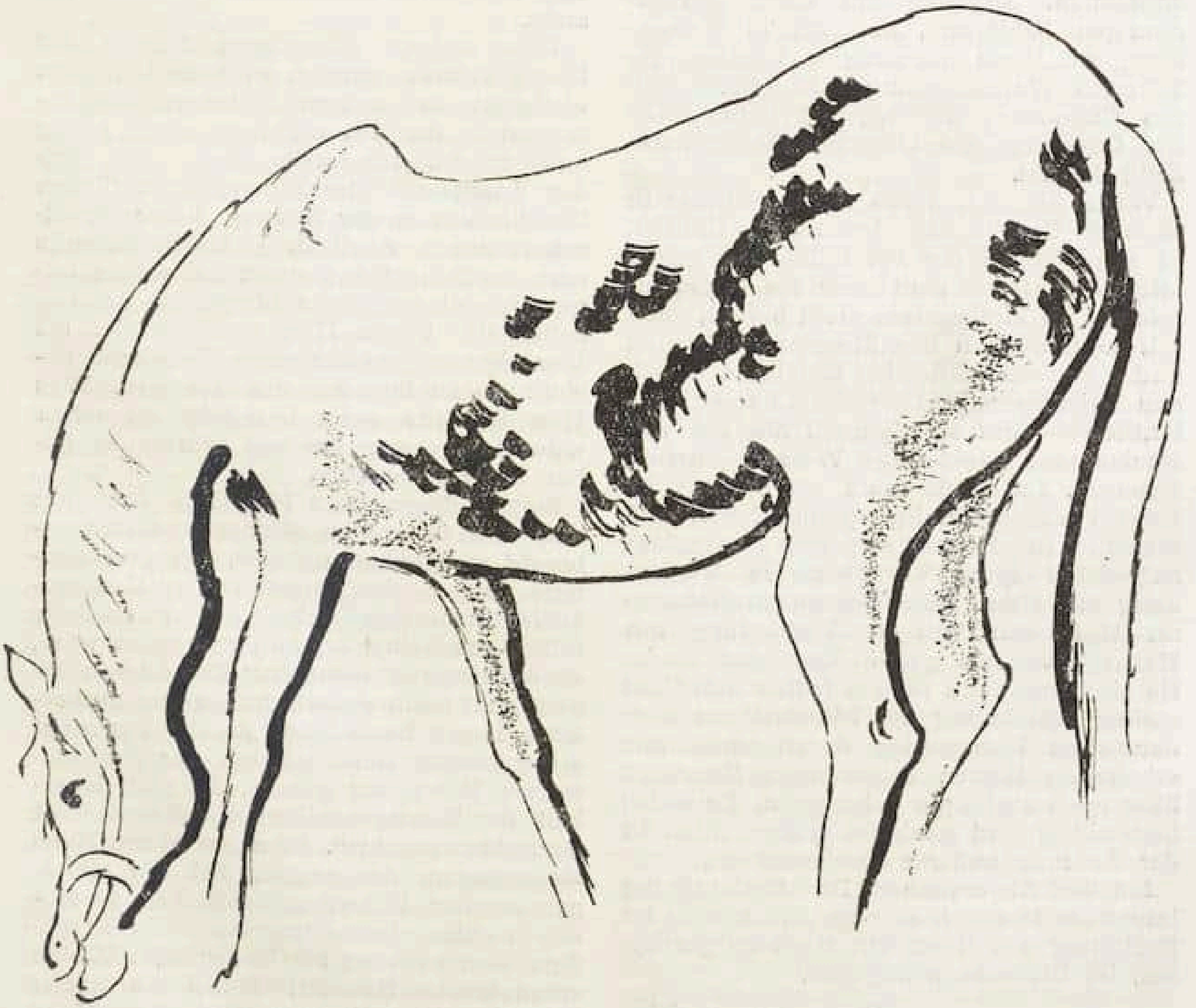
Das Bild Christians V. von 1692 hat aber noch in anderer Hinsicht für uns Bedeutung. Es ist der sichere Beleg dafür, daß Henne sich in Kopenhagen schon als Miniaturmaler betätigt hat. In seinen letzten Jahren hat sich der Künstler im wesentlichen dieser Tätigkeit — so merkwürdig das für einen doch sicher schon 60jährigen Meister auch erscheint — zugewendet. 1702 erwirbt er in Berlin auf Grund eines Miniaturbildnisses des Kronprinzen die Anstellung als Hofminiaturmaler mit 200 Rhtl. Gehalt. Zwar erwähnt Nicolai daneben noch seine Tätigkeit als Wachsbossierer und Elfenbeinschneider, aber 1707 nennt sich der Künstler im Berliner Adreßkalender selbst nur „Hofmaler in Miniaturen". Der Künstler scheint mit der Zeit gegangen zu sein, das farblose Bildnis in Elfenbein ist künstlerische Ausdrucksform des 17. Jahrhunderts, die farbige Miniatur entsprach dem 18. Jahrhundert. Die künstlerische Beweglichkeit des Meisters zeigt sich darin, daß er diesen Entwicklungsschritt noch mitgemacht hat, sie zeigt zugleich, daß es ihm allein auf Bildnisdarstellung ankam und daß der Werkstoff, in dem er dieses Bildnis gestaltete, eine sekundäre Rolle spielte. Diese „Wendung" konnte Henne nicht schwerfallen: ist sein Elfenbeinporträt auch im wesentlichen auf Charakterausdruck des Gesichts eingestellt, so ist das Drum und Dran doch, wo es vorhanden ist, nie knapp registrierte Staffage, sondern stets in Beziehung gesetzt zur dargestellten Persönlichkeit, dieser ein bestimmtes Milieu gebend. Innere Beziehungen zur Bildnisauffassung eines Philippe de Champaigne oder Rigaud sind bei ihm immer vorhanden.

Nur scheinbar daher ein ganz anderer geworden, tritt uns dieser Altersstil des Künstlers in der zwischen 1702 und 1705 entstandenen Miniatur der Königin Sophie Charlotte von Preußen, der zweiten Gemahlin Friedrichs I., der Freundin des Philosophen Leibniz, entgegen (Abb. 9). Rechts auf dem Hermelin die Bezeichnung „hene" tragend, auf Pergament gemalt, mit einer ovalen Randeinfassung von gelbem Metall, hat die Miniatur, die sich heute im Hohenzollernmuseum, Schloß Monbijou, befindet, eine Höhe von 11,2 und eine Breite von 9,4 cm. Die naturgetreue Charakterbildung des Gesichts, wie sie für die Elfenbeine der früheren Jahre typisch ist, ist einem zeremonielleren, auf Schönheit abgestimmten Ausdruck gewichen. Starke Farbigkeit spricht uns entgegen und kündet eine neue Auffassung des Bildnisses an: das Haar in dunklen vollen Locken, das tiefausgeschnittene Kleid blau und umrahmt von einem roten, hermelinbesetzten Mantel, der Grund der Miniatur graublau. Die seidenweiche Haarbehandlung ist vielleicht das einzige, was der Künstler in seine neue Darstellungsweise hinübergerettet hat. Von zwei weiteren Miniaturen wissen wir nur aus literarischen und archivalischen Notizen etwas: die Miniatur der Gräfin Maerta Creutz, geb. Banis (1672—1736), die sich früher in der schwedischen Sammlung Eichhorn befand, ist ebenso verschwunden wie die von Nikolai erwähnte Miniatur des preußischen Kronprinzen.

Joachim Henne, das zeigt sich vor allen Dingen bei seinen Elfenbeinen, ist kein Meister von künstlerischem Eigensinn, er ist sich immer treu geblieben, stark an einen Zeitstil gebunden, ist er den Wünschen seiner Auftraggeber stets entgegengekommen, und so zeigt sein Oeuvre, soweit es vor uns liegt, eine merkwürdige Gleichmäßigkeit, die den nicht in Erstaunen setzt, der die

Schwierigkeiten der Meisterzuschreibung bei den Elfenbeinen des 17. Jahrhunderts kennt. Gerade wegen dieser außerordentlichen Schwierigkeiten war bei der Nachforschung nach Werken des Joachim Henne im Rosenborgschloß äußerste Vorsicht geboten. Manche Bildnisse und auch allegorische Szenen der Sammlung erinnerten auf den ersten Blick an Henne, aber bei näherem Studium trat die Physiognomie des Meisters innerhalb des Zeitstiles wieder zurück. Dazu kam, daß neben und nach Henne auch andere Elfenbeinschneider, so ein „Meister Gottfried" und „ein Franzose" nach den Kammerrechnungen reichlich mit Aufträgen bedacht waren. So blieben schließlich nur die wenigen Bildnisse übrig, die sich stilistisch am unzweifelhaftesten an die sicheren und zum Teil signierten Hamburger Bildnisse anschlossen. Die Lebensschicksale des Meisters sind dabei die typischen eines Künstlers im 17. Jahrhundert. Auftauchend und arbeitend dort, wo Aufträge winkten, war sein Schicksal an eine lebenslängliche Wanderschaft geknüpft. Hamburg (1663—1665), Gottorf (zwischen 1665 und 1671), Kopenhagen (1671—1692) und Berlin (1702—1707) sind vielleicht nicht alle, aber doch die wesentlichsten Schaffensstationen des Elfenbeinschnitzers und Miniaturmalers Joachim Henne.

Anmerkung: Versehentlich wurden die Abbildungen 1—3 vergrößert, so daß sie in der 1½ bis 2fachen Vergrößerung der Originale wiedergegeben sind. Bei Abbildung 8 wurde die gemalte Palmenumrahmung mit Wappen und Kroninsignien fortgelassen.



Robert Genin. Weidendes Pferd

RUNDSCHAU

HEROISCHE KRIEGSFÜHRUNG

Prof. Dr. Hermann Schmitz, Berlin C 2, Schloßmuseum, fühlt das Bedürfnis nach Rehabilitierung. Er „ersucht“ mich um Berichtigung meiner Ausführungen in Heft 8 des „Cicerone“. Ich will nicht ungerecht erscheinen und gebe deshalb Herrn Schmitz gern selbst das Wort; er schreibt mir:

„Prof. Dr. Hermann Schmitz 13. 5. 1925.
Berlin C 2, Schloßmuseum

Sehr geehrter Herr Ministerialrat,

darf ich Sie ersuchen, im Anschluß an die demnächst erfolgende Berichtigung des Herrn Dr. Voss die von Ihnen im letzten Heft des Cicerone gemachten, den Tatsachen widersprechenden Mitteilungen bezüglich der Adresse der kunstgeschichtlichen Gesellschaft im Cicerone zurückzunehmen. Zugleich mit einer unzweideutigen Erklärung, daß die in Verbindung mit Ihren unrichtigen Angaben geäußerten Wahrnehmungen in betreff meines Charakters nur ergeben haben, daß der Charakter des Unterzeichneten untadelig dasteht.

Wenn Sie sich durch meine Schritte in unserer Gesellschaft beschwert fühlten, so stand Ihnen der Disziplinarweg gegen mich offen; Sie sind aber als Personalreferent im Ministerium nicht befugt, einen seit 20 Jahren an den Museen erfolgreich und ehrenvoll wirkenden Gelehrten in seinen Leistungen und seinem Charakter öffentlich — und sei es auch nur auf versteckte und zweideutige Weise — herabzusetzen. Ich fühle mich um so eher zu einer Wahrung meiner persönlichen und dienstlichen Lebensinteressen veranlaßt angesichts Ihres Vorgehens in Verbindung mit Herrn Scheffler gegen Geheimrat Hoffmann und in Verbindung mit Herrn Biermann gegen Exzellenz Bode. Es sind mir auch bereits früher anläßlich meiner Ablehnung der Mitarbeit an dem deutschen Kunstverlag durch unter mir arbeitende Herren Äußerungen Ihrerseits über mich zu Ohren gekommen, die wahrheitswidrig und geeignet waren, mich in der Achtung anderer herabzusetzen.

Ich darf Sie ersuchen, Ihre Berichtigung innerhalb Monatsfrist, vom Erscheinen der Erklärung des Herrn Dr. Voss ab gerechnet, im Cicerone abzugeben.

Hochachtungsvoll
Hermann Schmitz.“

Auf meine Anfrage bei dem Vorsitzenden der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft erhalte ich folgendes Schreiben:

„Charlottenburg, d. 18. 5. 1925.
Bismarckstr. 72

Sehr verehrter Herr Ministerialrat!

In Beantwortung Ihrer Anfrage vom 16. d. M. teile ich Ihnen meine Ansicht mit, daß Herr Professor Schmitz durchaus nicht berechtigt ist, als Sprecher der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft aufzutreten, da er von der Gesellschaft keinerlei Ermächtigung dazu gefordert noch erhalten hat.

Ihr sehr ergebener
Adolph Goldschmidt.“

Der erste Satz des Schmitz'schen Briefes dürfte damit berichtigt sein. Ich kann also nur erneut feststellen, daß Herr Schmitz sich eine Rolle anmaßt, die ihm nicht zusteht.

Was sodann die eigene Person des Herrn Schmitz angeht, so habe ich mich vielleicht in meinen früheren Ausführungen in der Tat nicht eindeutig genug ausgedrückt. Ich stelle daher fest, daß der Vorsitzende der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in der Sitzung dieser Gesellschaft am 3. April d. J. Herrn Schmitz eine deutliche Rüge erteilt hat wegen seiner Beleidigung eines Mitgliedes der Gesellschaft. Wenn Herr Schmitz dies als Bestätigung „untadeligen“ Verhaltens ansieht, so ist ihm das unbenommen. Was Herr Schmitz sonst berichtigt zu sehen wünscht, vermag ich aus seinem Schreiben nicht zu ersehen.

Sein Kollege, Herr Hermann Voss, hat eine Erwiderung im „Kunstwanderer“ gebracht und behauptet hier, ich „verdächtigte sogar den Vorstand der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, daß er von Bode selbst ‚anscheinend genötigt‘ worden wäre, der Adresse zuzustimmen.“ Herr Adolph Donath geht noch einen Schritt weiter und erklärt, Herr v. Bode hätte „in der Tat nicht die geringste Kenntnis von der dankenswerten Bewegung gehabt, die sich innerhalb der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft bemerkbar machte“. Er zitiert Herrn Hans Rosenhagen, der angibt, daß die Kundgebung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft „eine ebenso unerwartete wie freudige Überraschung für Bode“ war. Welch entzückende Naivität! Denn es steht fest, daß Exzellenz v. Bode dem Vorsitzenden der Kunstgeschichtlichen

Gesellschaft schriftlich gedroht hat, er würde öffentlich Skandal machen, wenn das Vertrauensvotum für ihn nicht angenommen würde. Nicht ohne Absicht hatte ich in meinen früheren Ausführungen den Sachverhalt nur eben angedeutet; ich bedauere, daß man mir Gelegenheit gibt, diese peinlichen, aber durchaus bekannten Vorgänge deutlicher charakterisieren zu müssen. Sicher hätte es jenes sanften Druckes gar nicht bedurft — wenn die Herren Schmitz und Voss taktvoller vorgegangen wären, um bei besserer Gelegenheit ihre Devotion urbi et orbi zu verkünden. *Ernst Gall.*

Sammlungen

AMSTERDAM

Die jedes Jahr stattfindende Ausstellung des „Hollandsche Kunstenaars Kring“ im Städtischen Museum ist das mit der meisten Spannung erwartete Malerereignis, die Heerschau der Modernen. Man kann hier am zuverlässigsten ermessen, wo die moderne holländische Kunst steht, in welcher Richtung sie weiter will. Dieses Jahr waren keine Ausländer zu Gast geladen, aber es sind zwei Ausländer: der Cubaner Raoul Martinez und der Belgier Raoul Hynkes, beide in Holland ansässig geworden, die dieses Mal als die eigentlich akzentuierenden Teilnehmer der Schau abschneiden. Sie finden in der holländischen Presse kein uneingeschränktes Lob, just deswegen, weil sie den hiesigen Modernen um ein bange machendes Wegstück voraus sind. Der modernste der Holländer von gestern B. v. d. Leck ist im Nichts, will sagen auf der vollkommen weißen Fläche angelangt, in der er ein paar kleine schwarze Balken, die Reste der dinglichen Substanzen anbringt. Es ist unerfindlich, warum er den weißen Untergrund durch Farbebedeckung erst herstellt; nach jeder Hinsicht hin, und auch weil das Weiß klexig aufgetragen ist, wäre es einfacher, sogleich einen von der Fabrik gelieferten weißen Karton, ein mechanisch geweißtes Stück Leinewand zu benutzen. Bei Martinez und Hynkes ist die Realität von Stühlen, Früchten, Musikinstrumenten mit aller scharf umrissenen Treue wieder entdeckt, wieder gerettet, was die holländische Kritik zu dem Irrtume verführt, es handle sich hier um „Impressionismus“. Viel näher steht diese Malerei den metaphysischen jungen Italienern, auch was die Ausmodellierung der Dinge bis in ihre räumliche Tiefe betrifft. Die meisten anderen Teilnehmer, S. W. van Blaaderen, W. Sluiters, L. Schelfhout, enttäuschen. Als wichtig kann noch ein Kinderporträt von Otto van Rees, ein Gerstenerntebild von Charley Torrop genannt werden. Von allen Ausstellern ist Jacob Bendien der geistigste Künstler, und zwar nicht im zerebralen, sondern im musikalisch mystischen Sinne. Gegen das Können ist in dieser Schau fast nirgendwo etwas zu sagen. Aber welch ein Mangel an Persönlichkeitshöhe, an rein menschlicher (nicht artistischer) Courage! *H.*

LONDON

Unter den Neuerwerbungen des Britischen Museums befindet sich ein etruskisches Grabrelief aus Volterra, das dem Museum von Mrs. A. M. Lefroy überreicht wurde. Es stellt einen von zwei Mauleseln gezogenen Karren dar, unter dessen Dach ein Ehepaar ruht. Neben dem Wagen geht ein Diener mit einem Ersatzpferd und hinter dem Karren folgen Glieder der Familie. *Bo.*

MAILAND

Am 27. April wurde in Mailand in Gegenwart des Königs von Italien die Galerie der Brera feierlich wiedereröffnet. Die von Ettore Modigliani geleiteten Wiederherstellungsarbeiten der Räume sind damit abgeschlossen und die Sammlung steht wieder in ihrer früheren Ausdehnung von 34 Sälen dem Besucher offen. Damit ist dem unerträglichen Interimszustand der letzten Jahre, wo nur einige Hauptwerke in einer kleinen Anzahl von Kabinetten ausgestellt waren, ein Ende gemacht. Der Cicerone wird gelegentlich noch eingehender auf die Neuordnung der Sammlung, die doch zu den wichtigsten in Italien gehört, zurückkommen. *L. S.*

TIFLIS

Aus dem im Schlosse des Großfürsten Michael in Borschom (Georgien) befindlichen Bestande hat die Leitung der Nationalgalerie zu Tiflis etwa 400 Stück ausgewählt, die in der Galerie aufgestellt werden sollen. Es handelt sich um Möbel, Gemälde und Drucke, die meist französischer Herkunft und gewöhnlich auf die Napoleonische Periode Bezug haben. Aus Rußland hat die Galerie bemerkenswerte Bildnisse georgischer Prinzen bekommen, die im 18. Jahrhundert in Rußland lebten und auch dort gestorben sind. *K.*

VENEDIG

Wegen der bekannten Neuordnung des Museo Civico wurde nun auch das zweite Stockwerk des Palazzo Reale besetzt, wo die Gegenstände bessere Belichtung haben und mehr zur Geltung kom-

men. In den ersten drei Sälen sind die topographischen Sammlungen Venedigs ausgestellt. Hier ist unter anderm der in Holzschnitt ausgeführte Stadtplan des Jacopo de Barberi von 1500 zu sehen; es schließen sich noch weitere Stadtpläne bis auf die Gegenwart an, die Einblick in die Veränderungen des Weichbildes in den verschiedenen Perioden geben. In den folgenden Sälen wurden frühe Malereien, Skulpturen und Elfenbeinarbeiten untergebracht. Von besonderem Interesse sind zwei bisher unbekannt gebliebene Freskenfragmente aus dem venezianischen Trecento, vielleicht die ältesten erhaltenen Dokumente dieser Art. Hier sieht man auch eine schöne polychromierte und vergoldete Holzplastik mit der Signatur: „Caterino, Sohn des Meister Andrea". An den Wänden befinden sich Malereien des venezianischen 14. Jahrhunderts, die teils noch byzantinischen Einfluß verraten, während in Glasschränken die Elfenbeinwerke der berühmten Embriachi prangen. Ferner gibt es byzantinische Emails, illuminierte Codices, ein Brevariumblatt aus dem Jahre 1291, aus Spalato stammend; ein zweites von Pietro Vesconte aus Genua (1318). Der nächste Saal enthält Werke des Quatrocento, darunter Bilder von Lazzaro Bastiani, Michiele Giambono, Quirizio da Murano, Bart. Vivarini usw. Ferner zwei bemalte Fragmente von Hochzeitstruhen, darstellend Szenen aus Boccaccios Novelle „Griselda". Als Neuerwerbung ist hier auch die sehr interessante Einrichtung eines Schlafzimmers aus dem sechzehnten Jahrhundert ausgestellt. *Br.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

AKADEMIE DER KÜNSTE

Das hauptstädtische Kunstpensum bringt alle Frühjahr die große Übersicht des kulturoffiziös und zünftig Beglaubigten in der Akademie der Künste. Gerade im letzten Jahr ist das Institut als solches wieder heftig als überlebt, seine ausstellerische Betätigung als unbefugt angefehdet worden. Man wird dieser Kritik etwa insofern zustimmen können, als die Akademie ja wirklich eine etwas honoratiorenhaft ruhige Existenz führt und nicht entfernt das aus sich macht, nicht annähernd die geistespolitische Aktivität entfaltet, die möglich und nötig wäre, wollte sie eine unumgängliche Instanz und einen ins Volksganze wirkenden Faktor bedeuten. Und man wird gewiß auch gerade angesichts der augenblicklichen Ausstellung kaum behaupten können, das Schaffen der Gegenwart sei hier in unbedingt gültiger oder gar in sehr produktiver, das künstlerische Leben ereignishaft inspirierender, die Entwicklung inaugurierender Weise zusammengestellt. Aber mit solchen Einwänden ist doch nur gesagt, daß die Akademie, trotz allem Unterschied gegen den früheren Dämmerzustand, an ihre ideellen Möglichkeiten nicht heranreicht, — nichts aber gegen diese Möglichkeiten selbst. Es ist wohl nicht ohne Wert, daß außer händlerischer Erfahrung, wissenschaftlicher Beschlagenheit und publizistischer Überzeugung auch die Anerkennung der Meister eine gewichtige Gelegenheit hat, sich auszusprechen und Einfluß zu nehmen auf die öffentlichen Kunstanschauungen. Es ist damit ein Innungshaftes unserer an derartigen Momenten so armen Zeit bewahrt und eine sonst oft vermißte Note schaffender und verantwortlicher Gemeinsamkeit angeschlagen. Wenn diesmal in besonderem Grade eine wohlqualifizierte Ausgeglichenheit den Gesamteindruck bestimmt, aber zugleich fast neutralisiert, weil nicht so sehr viel Widriges, aber auch nicht viel Hinreißendes aus der wohl doch zu großen Zahl der Werke entgegentritt, so mag dies Ergebnis freilich einem liberalen Akademietypus entsprechen, der weder Normen zu konservieren noch die Bewegung anzuführen die innere Entschiedenheit, den theoretischen Elan hat. Doch wie sollte der Vorzug solchen Mangels zu übersehen sein? Gewöhnlich kleidet sich das Lob der akademischen Kunstschau in die Erwägung, daß schließlich keine sonst dies Niveau und diese Frontbreite habe. Aber man kann auch umgekehrt sagen: hätten wir außerdem noch eine Kunstrepräsentation von stärkerem System und bestimmterem Gesamtausdruck, so würde die der Akademie gar nicht mehr unzureichend wirken, sondern gerade in den Grenzungen ihrer Eigenstruktur bedeutsam erscheinen.

Da in diesem Jahre die gliedernden und konzentrierenden Sonderzyklen fast völlig fehlen, ergibt sich mehr noch als sonst ein additives Beisammen von Kunstdingen, über das als Ganzes wenig zu sagen ist. Durch Liebermanns Krankheit scheint der Ausstellung der eigentliche organisatorische Impuls verloren gegangen zu sein. Sie wirkt ordentlich, aber etwas automatisch entstanden. Daß man für Hans Thoma einen Ehrenraum schuf, ein ruhendes Zentrum inmitten des Vielen, war wohl eine Selbstverständlichkeit; aber

es nimmt sich als Zugeständnis der Armut aus, daß man keinem Lebenden glaubte eine gleiche Gelegenheit geschlossenen Auftretens einräumen zu können. Obwohl die Auswahl, meist aus musealem Besitz, einige blaßromantische Stücke nicht ausgeschlossen hat, ist das Gelaß erfüllt von der klaren Andacht und feierlichen Gediegenheit, die Thomas Bestes gewesen ist. Ein Strauß schlichter Wiesenblumen in braunem Topf (1887), die wundervoll bescheidene Eindringlichkeit der „Agathe am Nähtisch" (1868) oder das courbetnahe Idyll „Im Sonnenschein" (1869) vermögen heute den nachhaltigsten Bann. Ferner hat man die Münchener Neue Sezession korporativ sich zeigen lassen, in bewußter und im Prinzip anerkennenswerter Ausweitung der amtlich-preußischen Veranstaltung auf andere deutsche Schaffensbezirke. Die Gruppe hat freilich keine einzige durchaus bezwingende Potenz ins Treffen zu führen und zeichnet sich nicht eben sehr scharf als individuelle Einheit ab. Ihr Häuptling Karl Caspar ist über seine rauhschummrige Legendenmalerei mit den stereotyp überraschten Gesten nicht hinausgekommen; seine Gattin Maria gibt sich jetzt draufgängerischer als früher, nicht sehr zum Vorteil ihres ehedem oft sanftschönen Klanges, dessen gröberer Ton jetzt nur in einer „Schneeschmelze" ergibig sich erweist. Dann ist Adolf Schinnerer da mit seiner seichten Sonnigkeit, blauer Sakralhumbug von Eberz, etwas summarisch formulierte Typen von Max Unold. Überraschend ledig und bunt gibt sich jetzt Oskar Coester, aber seinen Bagatellen fehlt der Zauber des Leichten. Geschmackvoll handhabt Hugo Troendle ein dekoratives Rezept, Figuren mit Landschaftsmotiven zu kombinieren. Nicht ohne malerische Kultur ist Julius Heß, doch im Kolorit seltsam beschlagen und im farbigen Aufbau flatterig. Ein Meister breitfleckiger Analyse bleibt Max Feldbauer; warm und sicher haftet jeder Wert. Regenbogig zerrieselnde Redouten von J. W. Schülein können mit Rudolf Großmanns innerer Gelöstheit nicht konkurrieren. Gobelinentwürfe Th. Th. Heines übertragen kokett spätgotische Miniaturfasson ins pseudobiedermeierlich Sinnige. Schließlich die modernen Stilisten der Gruppe: Carl Mense, mantegnesk geschärft, nicht ohne leere Artistik, aber doch Beachtung heischend durch sein Knabenbildnis wie durch eine gewittrige Küstenszenerie mit starr gesträhnter Brandung und kubisch terrassiertem Gestade, — und Georg Schrimpf mit einem etwas älteren und einem neuesten Kinderstück (— dies gute Prinzip, ein zurückliegendes Werk zu den letzten zu stellen, ist von den Münchenern fast durchwegs befolgt worden —), sowie einem in der feinen, großflächigen Formenwölbung, in der nicht mehr hölzernen, sondern fein belebten Ruhe der Züge ausgezeichneten Selbstbildnis. Verhältnismäßig am günstigsten präsentieren sich die süddeutschen Gäste in ihrer Plastik: Bernhard Bleeker vereint in seinen Bronzeporträts Treffsicherheit mit einer gleichsam aus der individuellen Energie des Dargestellten genährten Unverdrängbarkeit der charakteristisch hochgeschieften Kopfform. Daneben gehen die Büsten von Fritz Koelle mehr auf die schwammige Weiche des Fleisches, auf die Verschmolzenheit des Inkarnates ein. Fritz Claus neigt zu klassizistischer Schematisierung, um doch über einer etwas glatten Herrichtung das Persönliche nicht ganz einzubüßen.

Auffällig stark, mit über hundert Skulpturen gegen kaum zweieinhalbhundert Gemälde, behauptet auch sonst die Bildnerei ihre Rechte, aber ohne den entsprechenden künstlerischen Aufschwung. Von einigen reinen und vollen Gestaltungen abgesehen, dominiert gerade auf diesem Gebiet erschreckend das Klischee, und selbst die Besten verharren in bloßer Variation des immer wieder Gesagten. Der Skulptur tut thematische Erneuerung grimmig not. Beim Betreten der Akademie gerät man sogleich in ein verwirrendes Gipsmagazin, angefüllt mit Gartennippes, versteinten Freiübungen und Regattapreisen. Vor Babies, die fröhlich ihre Delphine tummeln, kann man sich kaum retten; durch sie und anderes gefälliges Geballe belastet Hugo Lederer seinen Ruhm. Ein Ringkampf mit einer Wildsau von Herrn Professor Cauer empfiehlt sich dringend dem Verschönerungsverein Allenstein. Demgegenüber dann der „expressionistische" Mummenschanz von Emy Roeder, die alle trivialen Möglichkeiten des eckigen, herben, asketischen Stils demonstriert. Bei Milly Steger bleibt die gleiche Gefahr spürbar, ist aber in der steilen, schmalen Figur eines tunesischen Mädchens überwunden. Prächtig das stumpfe Holzmassiv einer liegenden Kuh von Gerhard Marcks; auch Richard Scheibes Versuche, Löwe, Hirsch und Adler, die fatalsten Denkmalsviecher also, neu zu fassen durch kubische Verdichtung, sind rühmlich. Neben Talentproben von Curt Hoffmeister (straffer Marmor-

torso), Arnold Rickert (Mädchenkopf), Julius Uli und Bernhard Sopher (Mulattenmädchen, bestechend durch matten Schmelz der Haut) bewähren die schmal schreitenden Gestalten von Ernesto de Fiori und Kurt Edzard Anmut und Adel. Hervorragende Porträtbüsten von Georg Kolbe und Edwin Scharff übertragen die Züge Paul Cassirers und Max Liebermanns in Bronze; sie wie die monumentalen Gestaltungen dieser Meister, Kolbes kühne Figur eines Stürzenden und die wuchtende „Parze" Scharffs, gehören zu ihren stärksten Leistungen. Ihres Ranges dann nur noch Karl Albiker, dessen Bildnissen es gelingt, physiognomische Ungewöhnlichkeiten als natürliche Eigenart, also ohne alle Chargierung festzuhalten, und dessen zart aus dem Holz geschnitzte „Liegende" bei komplizierter Bewegung der Form rhythmisch gebunden und getragen ist von der pulsenden Einheit des Körpergefühls.

Erforderte es ein mindestens numerisches Sichaufdrängen der Plastik, dieser in Referaten meist zu kurz kommenden Abteilung diesmal etwas ausführlicher zu gedenken, so bleibt nun allerdings für die Malerei kaum mehr zu knapp registrierender Notiz der Raum. Aber es handelt sich ja zumeist um Künstler, mit denen sich auseinanderzusetzen oft und immer wieder Gelegenheit gegeben ist. Das Wichtigste wäre die Nominierung einiger wohl noch unbekannter Begabungen, die sich zukünftiger Aufmerksamkeit empfehlen konnten: Heinz Battke durch ein rar zuzusammengefaßtes Stilleben, Karl Dannemann, der das fette Protzen einer Kaffeegesellschaft humorvoll schildert, Hans Feibusch und der wohl ebenfalls von Hofer beeinflußte Paul Hurt, dann durch seine kräftige Lößnitzlandschaft Paul Wilhelm und mit der Mühelosigkeit seines Gartenstückes Paul Strecker, Feigler schließlich in einem ehrlich-proletarisch gemalten, schlecht gerahmten Bildnis eines halbwüchsigen, unansehnlichen Menschen und Sigfrid Sebba, der den Theaterintendanten Jeßner im Stil pointierter Ausführlichkeit aufgezogen hat und jedenfalls über eine mehr als alltägliche Geschicklichkeit verfügt. Ein sehr selbstverständliches Bildnis von Martin Paatz, die schlank, lichtgrau und mondän kredenzten Damenstücke von Martel Schwichtenberg, die farbig gelockerten Landschaftsandeutungen Adolf Strübes und ein apartes, fein koloriertes Phantasiebildchen von E. R. M. Smith seien zudem zwischen Auffälligerem hervorgezogen. Die Arbeiten von Bela Czobel, Charles Crodel, Oskar Moll und eine ältere von Anton Kerschbaumer bestätigen diese Künstler vollauf, Jaeckel zeigt sich in einem hingestreckten Frauenakt recht ausgeglichen, ein Bildnis von Krauskopf imponiert durch seine Vitalität. Unter den älteren Akademieprofessoren sind es Hans Herrmann mit seinem tonfeinen Amsterdamer Milchmarkt und der traditionelle Berlinschilderer Julius Jacob, die sich in dieser Umgebung am besten halten. Die Spitzengruppe erweist Pechstein, Kirchner, Slevogt, Corinth und vor allem mit wundervoll gefügeklaren, gehaltenen Werken Hofer in Front, während Kokoschkas einziger Beitrag diesmal stark abfällt. Ganz groß aber steht Liebermann da, fesselnd wie ein erstmaliger Eindruck, haftend wie eine ewige Begegnung, Alles diesmal überwachsend, zumal in dem ganz, ganz sachlichen Selbstbildnis mit der Sportmütze, das den arbeitenden Menschen Liebermann gibt, der sich anschaut, alt geworden, konstatierend, ja. Ein um so erschütternderes Stück, als daneben gleich der irisierende Zauber eines lichten Sommergartens, die warme Luftigkeit grün überdämmerter Allee entfacht ist, als hätte einer nie zuvor gewußt, wie er das liebt.

Willi Wolfradt.

Die Neue Kunsthandlung veranstaltet im Monat Juni eine Kollektivausstellung von Zeichnungen, Pastellen und Aquarellen des Malers Ernst Klausz, dem Mitarbeiter der Staatlichen Theater. Gezeigt werden Szenenbilder, Entwürfe, Figurinen und Schauspielerporträts der ersten Bühnen. *r.*

BADEN-BADENER PORZELLAN

Die „Stadtgeschichtlichen Sammlungen" in Baden-Baden haben es sich zur Aufgabe gemacht, einmal alles zusammenzutragen, was sich heute noch über die in den Jahren 1770—1778 in Baden-Baden betriebene Pfalzersche (zuletzt Markgräfliche) Porzellanfabrik ermitteln läßt, und namentlich alles, was sich noch von ihren Erzeugnissen erhalten hat, wenigstens vorübergehend am Ursprungsorte zu vereinigen. Die Rundfragen bei sämtlichen badischen und einer Anzahl auswärtiger Museen sowie bei Sammlern haben insoweit ein befriedigendes Ergebnis gehabt, als mit einer einzigen Ausnahme sämtliche bisher bekannten Stücke — allerdings immer noch eine auffallend geringe Zahl — seitens der Eigentümer zum Zwecke vorübergehender Aufstellung im Gebäude der Stadt-

geschichtl. Sammlungen (Baden-Baden, Inselstraße 1) bereitwilligst leihweise überlassen worden sind.

Es ist dringend erwünscht, daß weitere Stücke dieser Herkunft (Marke bei Graesse [16. Aufl.] S. 215), die sich etwa sonst noch im öffentlichen oder Privatbesitz vorfinden, den Stadtgeschichtl. Sammlungen, die für sichere Aufbewahrung jede Gewähr bieten, zu gleichem Zwecke leihweise zur Verfügung gestellt werden, damit so ein möglichst umfassendes Bild dieser seltenen und interessanten Erzeugnisse deutscher Porzellantechnik im 18. Jahrhundert gewonnen werden kann.

Anmeldungen, Anfragen usw. werden erbeten an die Stadtgeschichtlichen Sammlungen Baden-Baden, Inselstraße 1.

BASEL

Als zweite größere Veranstaltung dieses Jahres zeigte der Basler Kunstverein in den Monaten März—April in der Kunsthalle eine Ausstellung moderner belgischer Kunst. Es war dies das erstemal, daß eine größere Kollektion neuerer belgischer Kunst in der Schweiz gezeigt wurde, das Verdienst der Veranstalter daher um so größer. Neben einer Gruppe jüngerer lebender Künstler wie Constant Permeke, Gustav de Smeet, Fritz van den Berghe, Jules de Praetere, Jozef Cantré, Frans Masereel und Floris Jespers brachte die Schau insbesondere auch ausgewählte Werke einiger bekannter älterer Meister: Constantin Meunier, Georg Minne und James Ensor. Vermißt wurde Laermans; die Beschaffung seiner Werke scheint aber im letzten Augenblicke auf unüberwindliche Schwierigkeiten gestoßen zu sein. Trotzdem gab die Schau ein vortreffliches Bild von der neueren und neuesten Kunst in Belgien. Aufschlußreich war vor allem der reich beschickte moderne Teil der Ausstellung, wo überall innerhalb des aller Kunst unserer Tage Gemeinsamen echt belgische Natur und Rasse in Menschen und Landschaftsschilderung zutage trat. Mehr als de Smeet werden Fritz van den Berghe und Constant Permeke, vor allem Permeke, hier unvergeßlich bleiben. — Wie immer, wenn wir Kollektivausstellungen fremder Künstler bei uns sehen, hatte man auch hier den Eindruck, daß wir in der Schweiz wohl ebenso stark sind in der Zahl bedeutender Einzelindividualitäten, daß man uns aber in dem respektablen Niveau des Durchschnitts, in der Qualität der Gesamtleistung überlegen ist. In Belgien, das zeigte die Ausstellung auf Schritt und Tritt, ist ein solches Können und eine solche Sicherheit des Geschmakkes zu Hause, die jedem zugute kommen, der sich mit Pinsel und Meißel versucht. Man ist dort Frankreich nahe genug, um die Pariser Anregungen und Impulse auf direktem Wege zu erlangen, aber der germanische Einschlag des Blutes sorgt doch dafür, daß aus diesem Studium ein bestimmter, lebensvoller Stil erwächst. Das Kennzeichen dieses Stiles ist eine gewisse Schwere, ein starker Ernst, etwas Massives, Gesund Materielles, das sich niemals allein mit flüchtigem artistischem Spiele begnügt. —

Dieser Ausstellung, die zu den wichtigsten Darbietungen ausländischer Kunst gehört, die der Kunstverein in den letzten Jahren vermittelte, folgte im Mai die regelmäßig alle zwei Jahre sich wiederholende Revue Jüngerer Basler Künstler, die neben schon bekannten Namen stets auch eine Anzahl von Debütanten bringt. Um bei letzteren zu bleiben: dies Jahr war das Ergebnis nicht groß; in der Erinnerung haften bleibt lediglich der Name Hans Buri, dessen gezeigte Landschaften und Kompositionsentwürfe viel für die Zukunft versprechen. — Im übrigen war die Schau ein deutliches Abbild des großen europäischen Kunstgetriebes: Einerseits in Form und Farbe mehr nach klassizistischen Idealen orientierte Maler wie Otto Staiger, Emanuel Schöttli und Bildhauer wie Alexander Zschokke, anderseits Künstler wie Albert Müller, Werner Neuhaus und Hermann Scherer, die das Naturvorbild, das Geschaute nach der Seite des seelischen Mitschwingens hin bearbeiten, der stärksten Ausdruckskraft nach Farbe und Bewegung; Maler, deren Kunst vor allem bestimmt ist durch das Temperament, das die Natur in seinen Rhythmus, in seine eigene Vision hineinreißt. — Die intensivsten künstlerischen Äußerungen lagen bei diesen Künstlern, die zusammen mit einem Architekten Paul Camenisch als geschlossene Gruppe „Blau-Rot" ausstellten. Nachdrücklich prägten sich Scherer und Neuhaus ein. — *W. R.*

BRESLAU

Am 10. Mai wurde die Frühjahrsschau des Künstlerbundes Schlesien eröffnet, die einen Monat währen soll.

Die meiste Aufmerksamkeit erregte der überlebensgroße Bronzekopf Mussolinis von Bednorz, dem soeben an die Akademie berufenen Professor. Bednorz ist oberschlesischer Bauernsohn, und es steckt

viel Kraft in ihm. An Mussolini hat er das Imperatorenhafte, die mächtige Energie als Hauptwesenszug herausgeholt, aber die Formen laden nicht aufdringlich aus, die Arbeit ist fest und straff in gedämmter Plastik. Vielleicht noch eindrucksvoller ist der Raubtierschädel Lenins (in der Galerie Stenzel): sehr hohe Stirn, geschlitzte Luchsaugen, mächtig vorspringende Brauen, breite mongolische Nase, brutaler, halbgeöffneter Mund. Diese Züge sind von Bednorz — nun schon zum viertenmal — mit solchem Enthusiasmus geformt, daß man etwas von der wilden Gedankenwelt des Verstorbenen ahnen kann. Beiden Köpfen gemeinsam ist eine Monumentalität, die infolge der inneren Lebendigkeit und der betonten Asymmetrie der Gesichtshälften nicht in Starrheit verfällt. Auf derartige monumentale Wirkung verzichtet Th. von Gosens Porträt des Museumsdirektors Masner zugunsten einer feinfühligen psychologischen Gestaltung und einer differenzierten Durchbildung der Oberfläche. Kleinere plastische Arbeiten zeigt Margarete Moll neben ein paar sehr schönen Zeichnungen.

Von den auch außerhalb Schlesiens bekannten Malern sind die Professoren der Breslauer Akademie Moll, Otto Müller, von Kardorff vertreten, der letzte mit der Produktion dreier Jahre: außer italienischen Landschaften zwei kecke Knabenporträts, die von der vornehmen Einfühlungsgabe v. K.'s zeugen, und ein Blick auf die Breslauer Dominsel, wo die Melancholie der winterlichen Flußlandschaft mit großer Zartheit erfaßt ist.

Aus dem Nachwuchs seien genannt: der gefühlsstarke Aschheim, Brendgen, farbiges Element pflegt, Paula Grünfeld, ein lyrisches Talent, der mit gutem Farbensinn begabte Koger, der frische Kowalski, Nerlich mit schönen lichten Farbwirkungen aber ohne rechte Form, der empfindsame Fohlenmaler Paschke, Schröder als hingerissener Schilderer sizialianischer Landschaft, der begabte, doch etwas undisziplinierte Tischler, W. v. Websky, der die Fülle und Fruchtbarkeit des Südens mit Wärme zu fühlen scheint, und endlich der sympathische Westhäusler.

Gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung kam der erste Band einer Folge heraus, in der der Künstlerbund seine Mitglieder zu würdigen gedenkt. In dieser geschmackvoll gefaßten Veröffentlichung sind die Architekten Berg und Effenberger, die Bildhauer Vocke und Marg. Moll und die Maler Aschheim, Drobek, Kardorff, Leistikow, O. Müller mit kurzen Aufsätzen und vorzüglichen Abbildungen ihrer Werke bedacht. Das zweite Buch soll u. a. Poelzig, Rading, Gosen, Bednorz, Kalckreuth, O. Moll bringen.

Von dem so frisch segelnden Kabinett Trewendt und Granier ist leider nichts mehr zu berichten, da es zum großen Bedauern der freilich an Zahl zu geringen Kunstfreunde am 1. April geschlossen wurde. Auch von Stenzel verlautet, daß er demnächst seine Galerie nach München verlegen will. Dann wäre Breslau seiner letzten dauernden Schaustellung heutiger Kunst beraubt, ein Zustand, dem hoffentlich ein Mutiger bald wieder ein Ende bereiten wird.

Eine Neuerscheinung bleibt noch zu verzeichnen: unter der Schriftleitung von Franz Landsberger ist den „Schlesischen Monatsheften" eine Abteilung „Kunst und Kunstgewerbe" angegliedert worden. Die bisher erschienenen Hefte enthalten u. a. einen Aufsatz über Bergs neue Messehalle und einen knappen gehaltvollen Nachruf Professor Radings auf August Endell, dessen ungewöhnliche Persönlichkeit hier noch lange bei Freunden und Gegnern lebendig bleiben wird. Als Akademiedirektor konnte er sich nicht recht entfalten. Seine Arbeiten, voran einige Innenräume in Breslau und Brieg, erregen dank ihrer feinsinnigen Durchbildung immer wieder Freude und Bewunderung.

Hanna Grisebach.

BRÜSSEL

Die französischen Ausstellungen, die von den Galerien Gicouse, Manteau und Centaure während der letzten Zeit veranstaltet wurden, waren in der Mehrzahl enttäuschend. Fonjïta und Utrillo waren unzulänglich vertreten; unter den Bildern, die Othon Friesz im „Centaure" zeigte, konnten nur zwei als fertige „Werke" angesprochen werden. Erfreulicher war die Schau der Landschaftsaquarelle von Geneviève Gallibert; die Arbeiten dieser Malerin sind ursprünglich, frisch, aufrichtig — Wertungen, die z. B. nur mit Einschränkung von den Zeichnungen Jean Corteaus gelten können. Auch die Ausstellungen der heimisch belgischen Künstler brachten mehr Tüchtiges als Außerordentliches. Wallonien zeigte mit einer Gruppenausstellung von L. Buisseret, Autocarte und Armand Rassenfosse, welch moderner Geist von Mons bis Lüttich in den Malerateliers herrscht; bemerkenswerter Nachwuchs aus Flandern sind Marcel Stobbaerts, J. de Sutter und Ph. Morel.

Die Gesamtausstellung des Bildhauers Victor Rousseau, die man aus den Beständen der Museen zusammengebracht hatte, konnte als ein Ereignis gelten. *R.T.*

BRÜNN (Mähren)

Ausstellung klassischer Kunst aus Brünner privatem und klösterlichem Besitz.

Eine bemerkenswerte Tat des Brünner Kunsthistorikers Dr. Maximilian Steif: verborgene Schätze der mährischen Provinz zu einer stattlichen Gesamtschau vereinigt. (Nachahmenswert für die ganze Tschechoslowakei, in deren Schlössern und Klöstern so viel Kunstgut der breiteren Bekanntmachung harrt.) Hauptstück unter den Frühen: Dreiteiliger Altar, dessen Mittelstück: Kreuzigung nach Friedländer vom „Meister des Mailänder Altars", dessen Flügel: Kreuztragung und Auferstehung, vom „Antwerpener Meister um 1518". Nach ihm ein kleiner Quentin Massys: Christus am Kreuz. Dann hauptsächlich Holländer des 17. Jahrhunderts. Darunter ein schöner Jan Steen (früher Sammlung Gerhard, Budapest): Vater des Künstlers inmitten der Kinder und Enkel. Variante des bekannten: „Wie de alten zoungen, so piepen de youngen". Lebendig und satt in der Farbe, der alte Zecher in der Mitte. Interessant eine Judith Leyster: Bildnis ihrer drei Kinder. Einwirkungen des Lehrers Franz Hals erstarren schon in Routine. Drei Bilder ihres Gatten J. M. Molenaer. Vorzüglich der „Alte Zecher" von dem frühverstorbenen Brouwer, von Gerard Dou eine „Magd am Brunnen". Ein Salomon Ruisdael, drei Jakob Ruysdaels guter Qualität. Von besonderer Schönheit ein J. B. Weenix: Jagdszene (Sammlung Liechtenstein). Ein vornehmer van der Helst (Dichterporträt) und Hauptstücke: zwei Winterlandschaften des Höllenbreughel. Von Italienern ein Palma Vecchio?: Damenbildnis und ein Tiepolo: Anbetung. Von Deutschen ein kleiner, kostbarer Lukas Cranach: Dame mit holländischer Haube. Abschließend sei noch ein Hogarth: Schauspielerbildnis erwähnt. Mögen dem Beispiel dieser Ausstellung andere im Lande folgen. *O.S.*

DEN HAAG

Für den September bereitet die Vereeniging van Vrienden der Aziatischen Kunst eine dreiwöchentliche Ausstellung chinesischer Kunst im Städtischen Museum zu Amsterdam vor. Dabei sollen seltene Stücke der Malerei, Skulptur, Bronzegießerei und Keramik gezeigt werden. Die Stücke werden zum Teil aus privaten und öffentlichen Sammlungen des Auslands entliehen.

Die „Vereeniging von Vrienden der Aziatische Kunst" teilt in ihrem Jahresberichte 1923—1924 mit, daß sie gegenwärtig aus 25 korrespondierenden Mitgliedern, 5 Stiftern auf Lebzeiten, 27 Stiftern und 215 gewöhnlichen Mitgliedern besteht. Ihre Veröffentlichungen tauscht sie mit 12 wissenschaftlichen Institutes aus. *H.*

DRESDEN

Die vom 4. Juli bis Anfang Oktober stattfindende Kunstausstellung Dresden 1925, veranstaltet von der Dresdner Kunstgenossenschaft unter Teilnahme der Dresdner Sezession 1919 und der Neuen Gruppe 1925, zeigt Malerei, Graphik, Plastik und Architektur. Anmeldung und Einlieferung bis spätestens 16. Juni. Papiere durch die Geschäftsstelle Dresden-A., Brühlsche Terrasse. *r.*

FRANKFURT a. M.

Ausstellung der Frankfurter Künstlerschaft 1925 im Kunstverein.

Inmitten dieser bunt gemischten Schau hat der Künstlerbund in den zwei ihm zur Verfügung stehenden Räumen durch rücksichtslose und redliche Auslese eine Ausstellung von besonderem Niveau zusammengebracht. Es ist hier gelungen, die charakteristische und organische Leistung der einzelnen Künstler so herauszuholen, daß sich die Individualitäten ohne Sensationssucht in reiner Besonderheit darbieten. In diesen Sälen berührt die Vornehmheit der künstlerischen Gesinnung; sie ist in Jakob Nußbaums zusammengerissenem und reichem Impressionismus wie in Hermann Lißmanns starker Ruhe, in der schwebenden und glühend gehaltenen Farbigkeit eines Pastells (Selbstbildnis von H. L. Katz) und in einem klar gefaßten Familienbild von H. F. Brust. Stehende Figur von Reinhold Ewald ist das faszinierendste Bild der Ausstellung, im Wohlklang der sicher gebundenen Farbe und Form und — wie selten bei Ewald — von sprühend lebendiger Intuition. F. K. Delavilla ist mit einem Stillleben von herbem und gewähltem Farben- und Formenausdruck vertreten. F. Pollak und R. W. Heinisch sind in ganz gegensätzlicher Manier von gleich subtiler Dekorativität. Wenig, aber mit Vorsicht gewählte Plastik ergänzt die Schau; genannt sei: H. Winters ausdrucksvolle Holzplastik „Der Zwiespältige", ein Bronzeporträtkopf R. Petraschkas und zwei breit und

malerisch gesehene Köpfe von Benno Elkan (einer davon Fritzi Massary in farbigem Gips, zugleich mondän geglättet und großartig).

* * *

Reinhold Nägele-Stuttgart stellt bei Trittler Pastelle, Gouache-Glasbilder und Graphik aus. Alle seine Wirkungen, die in ihren pedantischen und stereotypen Reihungen manchmal eine Art Dämonie haben, scheinen graphischer Anschauung entsprungen. Auch die Glasbilder und Pastelle sind rhythmische und vielfarbig ornamentale Spiele um eine trocken und scharf gesehene Idee. Man denkt, auch in den Farben, an den späteren Ensor, ohne daß eine Anlehnung sichtbar wäre: der gefühlsmäßige Ausgangspunkt scheint ähnlich. Die eigentliche Graphik verdankt, ganz wie die Bilder, ihre seltsam suggestive Wirkung der Häufung und rhythmischen Ordnung skurriler kleiner Formgruppen in einer zwingenden Suggestion. Manche sind von einem seltsamen Bewußtsein für den Zusammenklang von Dingen und Menschen, Möbeln und Gesichtern und deren mystischer Vertrautheit im Raum.

* * *

Die Hofer Ausstellung bei Flechtheim zeigt Werke aus dem letzten Jahr. So Vielartiges über Hofer gesagt worden ist: jede Ausstellung reizt wieder zur Auseinandersetzung mit dieser problemreichen Künstlerschaft. Hofers Werk ist, wie kaum ein anderes, in einer rein künstlerischen Sphäre aufgelöstes Leben. Aber so sehr sich Hofer von der Materie löst, je strenger er sich den freien Ausdruck der sinnlichen Reize versagt, um so stärker und zwingender erfüllt das Fluidum des zeugenden Seins die herben und trockenen Farben und die kaum bewegte Form. Das Dunstige einer klar und still aufgebauten Stadtlandschaft (die überstrenge Feierlichkeit der Konstruktion, die die Bilder der letzten Jahre charakterisierte, ist einer offenen Bildhaltung gewichen), die stumpfen grauen und rötlichen Farben scheinen doch die Unruhe, den Glanz und die latente Spannung des Irdischen zu enthalten; Figurenbilder wie „Karneval“, „Hanna und Eri“ haben eine müde und leise Bewegung, die im Beschauer weiter und höher schwingt. — Hofer ist gewiß durch viele Formerfahrungen gegangen, um sie immer wieder abzustreifen und zu sich selbst zu kommen. Aber auch in diesen ihm eigensten Bildern fühlt man Zusammenhänge mit schon einmal Kunst gewordenen Lebenserschauungen. Man denkt an Picasso, aber Hofers Karneval ist geistig entrückter, visionärer; man fühlt Cézanne, aber Hofer ist weniger analytisch und romantischerer Art. Und wenn die Farbe und das Grau eines Hauses und das Gelb eines Flusses an die Tonigkeit des frühen Trübner erinnern, ein Landschaftsausschnitt an Rousseau mahnt, so löst Hofers Eigenart, Kindlichkeit, Naivität und rüstige Sinnlichkeit dieser Vorgänger im schwermütigen und sehnsüchtigen Wohlklang seiner Bildgestaltung auf.

Clara Bachert.

KÖLN

Der Kölnische Kunstverein eröffnete am 21. Mai in der Halle am Friesenplatz eine Ausstellung von Bildern des Impressionismus und Expressionismus aus kölnischem Privatbesitz. Diese Ausstellung dürfte besonderes Interesse beanspruchen, weil sie eine Ergänzung bildet zu fünf früheren Veranstaltungen ähnlicher Art, ohne aber ein Bild zu zeigen, das bereits einmal im Kunstverein ausgestellt war. Das Material der zu zeigenden Bilder war so überraschend groß, daß eine Teilung vorgenommen werden mußte, und zwar besteht die Absicht, einige Monate später die Malerei der Romantik ebenfalls in Neuerwerbungen aus kölnischem Privatbesitz vorzuführen. *r.*

MAINZ

Zur Jahrtausendfeier des Rheinlands wird in den herrlichen Räumen des alten ehemals Kurfürstlichen Schlosses eine Ausstellung alter Kunst, ausschließlich aus Privatbesitz Juli—Oktober stattfinden. Voraussichtlich dürften Porzellan — u. a. die herrliche Höchster Sammlung des ehemaligen Großherzogs von Hessen — und gotische Plastik die Hauptanziehungspunkte bilden. Insbesondere soll auch dem noch wenig bekannten mainzischen Privatbesitz Gelegenheit gegeben werden, seine Schätze der Öffentlichkeit zu zeigen. Die Leitung liegt in den Händen von Dr. Busch. *ch.*

MANNHEIM

Zwei Ausstellungen werden zur Zeit in der Kunsthalle gezeigt: Medaillen, Plaketten und Kleinplastik und Gemälde spätimpressionistischer Maler. Die Medaillenausstellung bedeutet ein Wiederauflebenlassen eines Gedankens, den Lichtwark als erster ausgesprochen hat. So hat denn auch die Hamburger Kunsthalle durch Leihgaben besonders schöne und wertvolle Stücke beigesteuert, so daß die historische

Abteilung, die die Entwicklung der Medaille im 19. Jahrhundert von David d'Angers über Ponscarme bis Charpentier und Roty zeigt, zum großen Teil aus den Beständen von Lichtwarks Sammlung bestritten wurde. Alle jene Meister, die Lichtwark zuerst in Deutschland bekannt gemacht hat, sind vertreten, und man kann sich gut darüber unterrichten, wie schrittweise von den traditionell noch ziemlich gebundenen Arbeiten David d'Angers, die nur durch die Meisterschaft des Künstlers sich aus der übrigen Produktion herausheben, immer größere Freiheit gewonnen wird, bis schließlich die ganz malerisch impressionistischen Reliefs Hubert Ponscarmes offiziell anerkannt werden und den nun schnell aufschießenden Begabungen eines Chaplain, eines Chapu und wie sie heißen, Tor und Tür geöffnet wird. Dieser „historischen" Abteilung, die in der Hauptsache Arbeiten französischer Meister umfaßt, schließen sich die neueren deutschen Arbeiten an. In Deutschland kann man eigentlich erst seit den 90er Jahren von einem Wiederaufleben der Medaillenkunst sprechen. Adolf Hildebrand war einer der ersten, der nun aber nicht wie die Franzosen auf impressionistische Wirkung ausgeht, sondern entsprechend seiner ganzen übrigen künstlerischen Einstellung den Körper als Masse empfindet und ihn mit den Händen, nicht nur mit den Augen abzutasten gewohnt ist. Zwischen diesen beiden Polen der impressionistisch arbeitenden Franzosen und der körperlich plastisch gestaltenden Hildebrandschule schwankt die ganze übrige Produktion hin und her. Allgemein kann man feststellen, daß die Produktion an Medaillen und Plaketten, die nach der Zahl der eingesandten Stücke zu schließen in Deutschland jetzt sehr zu blühen scheint, nicht viel weiter über den Stand der 90er Jahre hinausgekommen ist. Nur ganz wenige Künstler suchen neue Wege einzuschlagen. Bei weitem der Stärkste dieser Neuerer ist Ludwig Gies, Berlin, bekannt genug durch seinen Kruzifixus für den Lübecker Dom, der ja noch Jahre nach seinem Entstehen in München so großes Aufsehen erregte. Bei Gies scheinen alle Regeln zu versagen. Ihm ist seelische Spannung das Ziel, und er erreicht es durch jedes Mittel. Nicht mehr das regelmäßige Rund oder das ausgezirkelte Viereck umschließt seine Kompositionen. Unregelmäßig, oft wie verbeult sind seine kleinen Reliefs. Dabei ist jede noch so feine Hebung und Senkung Mittel zum Zweck des Ausdrucks. — Zur Belebung ist zwischen den Vitrinen Kleinplastik aufgestellt worden. Es fällt auf, daß die weitaus meisten dieser reizenden Köpfchen, Figuren und Tiere mit ganz unplastischen Mitteln rechnen. Die Oberfläche mit ihren Zufälligkeiten der Beleuchtung und der Farbe, also die reine Impression, hat die Künstler gereizt, nicht die Körperlichkeit der Dinge. Nur der kleinste Teil der ausgestellten Arbeiten verrät das Gefühl für die Schwere, für das Gewicht der Masse. Manolo und Gustav Wolff-Berlin, beide nicht denkbar ohne Maillol, aber jeder doch über ihn weitergehend, und auf der anderen Seite Bernhard Sopher, von dem besonders ein entzückendes Chinesenmädchen auffällt, das sind die wichtigsten der Künstler, denen das Körperliche, also das wirklich Plastische das Problem ihres Schaffens bildet. Hermann Haller, Rene Sintenis, Rickert-Freiburg, Jusuff Abbo, L. F. Keller (das schöne Porträt der Mary Wigmann), Kurt Edzard, sie alle rechnen mit der auflösenden Kraft des Lichtes und der Luft und erreichen dadurch oft ganz überraschend feine Wirkungen.

Die Gemäldeausstellung hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Fortleben des impressionistischen Gedankens in der Malerei unserer Tage zu zeigen. Gleichsam einen Abschluß des Alten bedeuten die Bilder des bereits 1916 gestorbenen Waldemar Rösler, der als Letzter der jüngeren Generation den deutschen Impressionismus eines Liebermann zu eignem Erlebnis steigert. Alle übrigen Künstler, deren Werke hier zusammen gebracht sind, sind ohne die Franzosen nicht zu denken. Während Rudolf Tewes sein Auge an Bildern von Signac schult, wählt Walter Bondy Renoir zum Führer. Alfred Mez, Freiburg, bemüht sich schon, über die reine Impression hinaus zu gelangen zum Wesentlichen. Er bildet so einen Übergang zu den drei Matisseschülern, Levi, Purrmann und Moll, die, nun schon Fünfziger, den Lehren ihres Meisters getreu schaffen, wenn auch jeder seinen eigenen Stil gefunden und ausgebildet hat. Pascin, Fiori und Grossmann, deren lichte Kunst ganz auf Pariser Boden gewachsen ist, dienen nur dem schönen Schein, während der letzte der hier vereinigten Künstler, H. Roessingh, trotzdem er an Daumier anknüpft, in der Beseelung der Landschaft oder der Figuren weit über das Ziel der Impressionisten hinausgeht. Die kleine Schau ist eine würdige Vorbereitung auf die große Frühjahrsausstellung, die sich die Aufgabe gestellt hat, das künstlerische Wollen der nachexpressionistischen Maler in Deutschland aufzuzeigen.

Strübing.

WORMS

Selten hat eine Kunstschau in der Städt. Gemäldegalerie, die seit ihrer Gründung im Herbst 1913 auf annähernd 60 Veranstaltungen zurückblicken kann, solche allseitige Zustimmung gefunden, wie die am 3. Mai eröffnete Sonderausstellung von Gemälden, Pastellen, Handzeichnungen, Radierungen und Steinzeichnungen des Karlsruher Malers August Gebhard. Nicht allein wegen der Fülle der Erscheinungen — der reichillustrierte Katalog zählt fast 200 Bilder auf, die hier zum ersten Male vereinigt sind — sondern vor allem wegen der künstlerischen Qualität der bisher nur wenig bekannten Werke. Gebhard ist gleichzeitig Landschafts-, Figuren- und Bildnismaler und betätigt sich auf allen drei Gebieten mit gleich hervorragendem Können. Trotz des altmeisterlichen Malverfahrens sind seine Kompositionen durchaus unserem heutigen Empfinden angepaßt. *E. G.*

Von Künstlern und Gelehrten

Der ausgezeichnete Kunsthistoriker Karl Madsen, der im Frühjahr dieses Jahres seinen 70. Geburtstag feierte, verläßt seine Stellung als Direktor des Staatlichen Kunstmuseums, für dessen Entwicklung und Bereicherung er in den Jahren seiner Tätigkeit von außerordentlicher, allseitiger Bedeutung war, um sich nun ganz der schriftstellerischen Arbeit zu widmen. Seine Bücher, besonders die über niederländische Kunst haben europäischen Ruf. An seine Stelle wird, wie bereits mitgeteilt wurde, der als Kunstkenner bedeutende und feine Gustav Falk treten, der durch seine kritischen Rembrandt-Untersuchungen, unter denen seine Zweifel an der Echtheit des sogenannten „Studenten" (früher Glyptothek, jetzt Kunstmuseum) Aufsehen erregten, in weiteren Kreisen bekannt geworden ist. *r.*

Neue Bücher

Ludwig Coellen, Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung. Arkadenverlag, Traisa-Darmstadt 1924.

Dieses Buch gibt die nochmalige Zusammenfassung und die Ergänzung zu der Stiltheorie Coellens, die schon an dieser Stelle besprochen wurde[1]. Das System Coellens versucht die Erschließung der sinnlich-räumlichen Sphäre der Kunstform, als autonomes Funktionsgebiet durch streng transzendental logische Methode. „Der unendliche Formtrieb, der sich zu den einzelnen Formen entfaltet und begrenzt, ist der unendliche Grund der Welt selber, ist das Absolute, insofern es sich selbst in seiner identischen Entfaltung zum Dasein der Welt erfaßt in endlicher Weise, d. h. in der Begrenzung auf sinnlich-räumliche Produkte im Erleben des Menschen."

Der „Dignität der Allheit" entspricht bei Coellen die Totalität der Raumvorstellung. Entwicklungsgeschichtlich repräsentieren nacheinander die Fläche, der Individual- oder plastische Raum, der Teilraum oder tektonische Raum und zuletzt der Allgemeinraum des Bildes, der Malerei, diesen vorgestellten Raum. Coellen stellt sich wiederum in scharfen Gegensatz zu der kulturpsychologischen Betrachtungsweise, die philosophische Bezüge in das selbständige Schaffensgebiet der Kunst einbezieht, wie auch gegen die rein empirische Beschreibung der Stilentwicklung. Coellen fordert von der Deduktion die immanente Einheit von gesetzlicher Gestalt und Ursprung. In diesem Sinne wendet er sich auch gegen die rassepsychologische Deutung der Stilerscheinung und postuliert für die bildende Kunst und ihre stilistischen Erscheinungen die Perspektive des Weltbegriffs als das methodenbegründende Prinzip. Die geschichtliche Entwicklung der Stile wird dargestellt als „ein Reich von Formgesetzlichkeiten, in welchem die geschichtliche Entwicklung des Weltbegriffs ihren künstlerisch formalen Ausdruck findet". Zum philosophischen Idealismus Dvozaks wird immer wieder betont, daß Kunstschöpfung sich nur in der Sphäre der sinnlich-räumlichen Anschauung begibt.

Coellen gebührt das Verdienst die Terminologie, die Naturalismus mit Naturnachahmung gleichzeitig und in Gegensatz zu Abstraktion stellt, zu klären. Er setzt dafür die Begriffe „Organizistisch" und „Kubistisch". Sowohl die mechanistischen als die spezifisch organischen Formelemente sind der sinnlich-räumlichen Erfahrung entnommen und werden von der Kunst zu wesenhaft verschiedenen Schöpfungen verarbeitet. Weder die klassisch griechische Kunst noch die Renaissance ist Naturalismus im Sinne der Naturnachahmung. Häufig wende die Kunst auch mechanische Elemente bis zu einem gewissen Grade ins Organische, wie bei der griechischen Tempelsäule oder sie wandelt umgekehrt organische Formelemente ins Mechanische, wie die altorientalische Kunst, die Kunst der

[1] Cicerone, Heft 15, 1923.

Naturvölker usw. Die Formkategorien, Kubismus und Organizismus, treten also an die Stelle der unexakteren Kategorien „Idealismus und Naturalismus". So ausgezeichnet diese Abgrenzung ist, so bedauerlich bleibt, daß das Wort „Kubismus" eine andere Deutung schon enthält durch die heutige Kunstbewegung, dem sie ihren Titel gibt.

Ein drittes Gestaltungsprinzip Coellens sind die Gegensätze zwischen dynamischer und statischer Stilhaltung. Der statische Stil ist ruhendes Sein, der dynamische Stil entspricht einem Weltbegriff, der sich im Gegensatz zur Allheit fühlt und nach der Vereinigung zum unendlichen Grund im Räumlich-Sinnlichen, zur Totalität, hinstrebt.

Wie weit man Coellens folgerichtigen Deduktionen zustimmen kann, ist eine Weltanschauungsfrage. Philosophisch geht Coellen von Hegel aus, über ihn hinaus, indem für ihn die Dialektik nur Form ist, in welcher „die immanent teleologische Produktivität des Lebens auf ihr Ziel, die vollendete oder absolute Selbstoffenbarung, gerichtet ist". *Sascha Schwabacher.*

Ernst Zierer, Kunst und Weltgesetze. Neue Wege zu ihrer Erforschung. Erste Auflage. Nordiska Boktryckeriet. Stockholm 1924.

Früher, als noch die Naturwissenschaften Trumpf waren, erschienen hin und wieder Bücher (meist waren es aber Broschüren), in denen für alle Probleme der Physik eine einfache und — nach Ansicht des Verfassers — einzig mögliche Lösung zu finden war. Sie erschienen im Selbstverlage oder in Kommission und waren nach einiger Zeit zu zurückgesetzten Preisen eine amüsante Lektüre für Psychologen. Jetzt, da die Kunstwissenschaft die große Mode ist, kann es nicht ausbleiben, daß auch hier sich jene Käuze einnisten, die manchmal viel gelesen haben, aber in edler Ungenügsamkeit an dem Fragmentarischen aller Wissenschaft ein voreiliges System entwerfen und — weil es für sie eine Erleuchtung bedeutete — mit einer Unerschütterlichkeit daran glauben, daß sie nicht davor zurückschrecken, ihr gutes Geld an die Verbreitung ihrer Lehren in Buchform zu setzen.

Zierer gehört zu den belesensten und zweifellos intelligenten Dilettanten, und das macht den kritisch eingestellten Leser zunächst stutzig. In der Kunsterkenntnis das Gefühl an die Stelle des Verstandes setzen zu wollen, ist für den Anfang jedenfalls vielversprechend, auch durchaus nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, und die selbstbewußten Ausfälle gegen herrschende Anschauungen der Gegenwart — ganz im Stile großer Geister — mahnen an Größen, die gegen eine Welt von Unverstand sich behaupten mußten. Das Periodizitätsgesetz, das den Ablauf der Bewegungs- (Quantitäts-) und Qualitätsgefühle für die Kunstabwicklung im Sinne dieser Tabelle

Form		
Qualitative	Quantitative	
1. Schwarz	Punkt	(Stabiles Weltgefühl)
2. Violett	Horizontale	Merowing.-karolingisch
3. Blau	Kreis	Romantik
4. Rot	Vertikale	Gotik
5. Grün	Ellipse	Frühbarock
6. Gelb	Diagonale	18. Jahrhundert
7. Weiß	Spirale	19. u. 20. Jahrhundert

formuliert, ist zwar spekulativ, doch nicht ohne eine gewisse innere Berechtigung und dürfte, insofern es bisher wohl begründete Einsichten involviert, Anstoß geben zu besser fundierten Systemen.

Aber die Art, wie dieses in alle Dinge, vom Molekül bis zum Fixsternsystem, in Raum und Zeit, in Natur und Geschichte, in Schönheit und Harmonie, in alles Mögliche und Unmögliche hineinprojiziert und -praktiziert wird, dieses Ausschlachten von Analogien hat den bittern Geschmack des Unreifen. „Auf der Suche nach dem Weltgesetze fand ich den Schlüssel zu ihm, er heißt ‚Kunst', ein Universalschlüssel, der nicht nur ein Privileg des Kunstwissenschaftlers ist, sondern Gemeingut aller Menschen, mögen es nun Philosophen oder Psychologen oder Handwerker sein; hier findet der Philosoph das richtige Erkenntnismittel, der Psychologe entdeckt das eigentliche Verkehrsmittel der Seele. Die Nichtwissenschaftler aber haben die Genugtuung, daß gesunde Gefühle genügen, um die Kunst- und Weltgesetze zu erkennen. Will man mich verstehen oder prüfen, der Weg über die Kunst ist unerlässlich. Der Philosoph muß Kunstphilosoph, der Pychologe muß Kunstpsychologe und der Laie muß Kunstbetrachter werden. Und weiter: Der Philosoph muß auf seine Logik verzichten, der Kunstpsychologe auf die Gefühlsrekonstruktionen und auf die Lust-Unlustgefühle und der Laie muß seinen Verstand zu Hause lassen." (Seite 121.) Einen solchen Gallimathias redet nur ein Prophet, der in seinem Vaterlande (sc. Kunstwissenschaft) nichts gilt.

Dabei wird sich der Verfasser keinen Augenblick der ironischen Situation bewußt, daß die Bewegungsformen der Gefühle,

denen im Bilde kein optisches Äquivalent korrespondieren soll („Das Erlebnis einer Diagonalen und nicht ein optisches Schauspiel, nicht eine Diagonalenkonstruktion," Seite 41), der Sphäre der Sichtbarkeit entnommen sind. War es denn nicht der entscheidende Schritt vorwärts, wenn z. B. Wölfflin oder Brinckmann ihre Kategorien kunstwissenschaftlicher Erkenntnis im sichtbaren Kunstwerk sinnlich aufzeigbar (optisch, haptisch oder motorisch) verankerten? Der Dünkel, im Besitze eines vermeintlich höheren Erkenntnismittels (in diesem Falle das Gefühl) zu sein, hat bisher manchmal Scheinerfolge, immer aber desto gründlicheres Vergessenwerden nach sich gezogen.

Das verschwenderisch gedruckte Buch in einer unangemessenen Ausführlichkeit zu besprechen, gebot nicht die Absicht, den Verfasser zu belehren (denn dieser ist unbelehrbar), sondern das kaufende Publikum auch für die Zukunft vor Schaden zu bewahren, indem frühzeitig ein Warnungssignal vor allen Ideologien des Dilettantismus in kunstwissenschaftlichem Betracht aufgezogen werden sollte.

Rud. Herm. Walther.

Dr. Heinrich Saedler, Richard Seewald. Führerverlag, München-Gladbach.

Die vor uns liegende, kleine Monographie über Seewald ist aus Wärme und Einfühlungskraft geboren. Mündliche und schriftliche Aussagen des Künstlers werden getreulich wiedergegeben. Sie bilden das Fundament der entworfenen Lebensskizze.

Saedler schildert Seewald als einen Menschen, der bis jetzt das Sinnbildhafte in der Landschaft und in dem Tier zu gestalten bemüht war und erst von jetzt an zur eigentlichen Darstellung des Menschen schreiten will, um den Kreis der Schöpfung zu schließen. Wie weit ihm dies glükken wird, bleibt eine offene Frage an die Zukunft. *S. Sch.*

Hans Tietze, Alt-Wien in Wort und Bild, vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. Mit 230 Abb. Kunstverlag A. Schroll & Co. Wien 1924.

Hans Tietze, Das Vormärzliche Wien in Wort und Bild. Mit 247 Abb. Kunstverlag A. Schroll & Co. Wien 1925.

Was uns Hans Tietze in diesen beiden Büchern gibt, ist eine Auswahl von Auszügen aus der auf das Wiener Leben der damaligen Zeit bezugnehmenden zeitgenössischen Literatur unter Beifügung gleichzeitiger Wiener Stadtansichten, die uns das Leben und Treiben im alten Wien vor Augen führen. Durch dieses Ineinandergreifen trefflich gewählter literarischer und künstlerischer Zeugnisse erhalten wir ein getreues Spiegelbild der Vergangenheit: vom XV. Jahrhundert an, da in den Schilderungen der Künstler und Literaten Wiens persönliches Gepräge zum erstenmal hervortritt, bis zu der Mitte des XIX. Jahrhunderts, von wo an das typisch Österreichisch-Wienerische allmählich hinter der Tünche eines modernen Kosmopolitismus verschwindet und das alte Stadtbild sich zugunsten eines neuen, unpersönlichen aufzulösen beginnt.

Poglayen-Neuwall.

Leopold Zahn, Raffael von Urbino. Allgemeine Verlagsanstalt. München 1924.

Der Text über das „Glückskind" Raffael liest sich flüssig wie eine literarische Arbeit. Da er keine wissenschaftlichen Ambitionen erhebt, so ist dies gewiß kein Tadel. Hingegen sollte ein Werk nicht stillschweigend den verheißungsvollen Namen eines ersten Malers als Titel tragen, wenn nur Reproduktionen von Zeichnungen des Meisters beigegeben sind. Man sollte dem Laien entweder Abbildungen von Bildern bieten oder ein solches Buch auf das Thema „Zeichnungen" einstellen, in diesem speziellen Falle also „Zeichnungen von Raffael von Urbino".

Der vorliegende Text beschränkt sich im wesentlichen auf die Erzählung des Lebens mit den bekannten Ereignissen und wichtigsten Daten, wobei unter Hinweis auf Wölfflin die formale Entwicklungslinie an den Madonnenbildnissen aufgezeichnet wird. Ein angeschlossenes Kapitel über „Die klassische Kunst, Epoche und Persönlichkeit" ist sehr allgemein gehalten und bietet infolgedessen keine neuen Gesichtspunkte. *S. Sch.*

Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Erster Band: Mitteldeutschland. Berlin, verlegt bei Ernst Wasmuth A.-G., 1924.

Nachdem der erste, Mitteldeutschland umfassende Band von Dehios Kunstdenkmälern seit längerem vergriffen war, ist er jetzt in dritter Auflage neu erschienen. Gegenüber der zweiten Auflage ist der Umfang nicht gewachsen, sondern um etwa 40 Seiten verringert worden. Dabei enthält der neue Band eine Reihe von wichtigen Verbesserungen. Wenn er trotzdem die auf ihn gesetzten Erwartungen nicht ganz erfüllt, so liegt das vor allem an der Unzulänglichkeit der Inventare besonders für die Provinz Sachsen und die

ehemaligen thüringischen Staaten. Die vor einiger Zeit begonnene Neuinventarisierung der Provinz Sachsen sowie die hoffentlich bald erfolgende Veröffentlichung grundlegender Forschungen zur Kunstgeschichte Mitteldeutschlands werden voraussichtlich für die nächste Auflage zu einer Ausmerzung zahlreicher Irrtümer führen. Besonders der Abschnitt über Erfurt bedarf einer durchgehenden Neubearbeitung. Bedeutende Werke mittelalterlicher Malerei und Plastik sind ferner nachzutragen für Mühlhausen i. Th., Heiligenstadt, Bamberg, um nur einiges zu nennen. Schon dieser kurze Hinweis genügt, um zu zeigen, wie notwendig es ist, daß alle in Frage kommenden Spezial- und Lokalforscher den Verfasser über die Ergebnisse der neuesten Untersuchungen auf dem laufenden halten. Daß trotz alledem der Band ein unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden darstellt, der sich mit der Kunst dieses Teiles von Deutschland irgendwie befaßt, braucht nicht besonders betont zu werden.

Passarge.

Verschiedenes

ARMENISCHE FUNDE

In der Umgegend vom Dorfe Tschrachli, dort, wo dieses mit dem Dorfe Groß-Kapanak zusammenstößt, sind in Armenien in der Nähe von Alexandropol Spuren eines uralten Betriebes zur Verarbeitung von Eisen entdeckt worden. Man hat ein Tongeschirr gefunden, in dem das Erz geschmolzen wurde. Außerdem ist man auf große Stücke Eisen und Gußeisen gestoßen, die mit Schlacken und anderen Hüttenmaterialien bedeckt sind.

Die Nachricht ist insofern von Interesse, als bekanntlich die Chalder, die einst im heutigen Armenien ein mächtiges Reich innehatten, als tüchtige Eisenschmiede bekannt waren. *O. G. von Wesendonk.*

DEN HAAG

Zum 70. Geburtstag von Dr. Abraham Bredius ist unter dem Titel „Dr. Abraham Bredius 1855—1925" bei den Vereinigten Druckereien in Amsterdam eine Huldigungsschrift erschienen, die in der Form eines Albums die Abbildungen aller der Gemälde bringt, die Dr. Bredius holländischen Museen schenkte oder als Leihgabe überwies. Dem Reichsmuseum allein schenkte Dr. Bredius 41 Gemälde, dem Mauritshuis sieben Rembrandts sowie Werke von Jan Steen, van Goyen, Ruysdael, van Beyeren, Chardin. Außerdem enthält das Album eine von S. W. F. Margadant hergestellte Bibliographie aller Veröffentlichungen von Dr. Bredius. Sie umfaßt 12 Seiten und endigt mit dem umfangreichen Werke über Jan Steen, das in Kürze erscheinen wird. *H.*

NEAPEL

In Bajae sind im Meer Reste einer römischen Villa entdeckt worden. Bei den unter der Leitung von Prof. Maiuri ausgeführten Arbeiten sind neben zahlreichen sehr feinen Architekturfragmenten eine Statue einer sitzenden Psyche mit Amor gefunden worden. Die gesamten Bruchstücke sind inzwischen ins Museum von Neapel gebracht worden.

Fernerhin hat sich in Sulmona eine gut erhaltene antike Gewandstatue gefunden, die man in die letzte Zeit der Republik oder in die beginnende Kaiserzeit datieren möchte. *L. S.*

ROM

Bei dem päpstlichen Staatssekretariat ist eine Kommission zur Pflege der kirchlichen Kunstdenkmäler eingerichtet worden. Ihr unterstehen Unterkommissionen, deren Tätigkeitsbereich sich auf die einzelnen Diözesen und Gegenden beschränkt. Die Aufgaben dieser Kommissionen wird es sein, ein Inventar der Kunstschätze zu schaffen, Diözesanmuseen zu bilden, die Projekte für Neuanlage bzw. Neudekoration der Kirchen zu prüfen und ferner durch Vorträge und Unterricht das Verständnis für die Denkmäler in weiteren Kreisen zu fördern. Unter den Leitern der Zentralkommission erscheinen Namen wie Mons. Angelo Mercati, Piero Misciatelli, Carlo Bricarelli, Carlo Galassi Paluzzi, Bartolommeo Nogara und Pericle Perali. *L. S.*

WEIMAR

Nachdem sich für die Goethestadt die Angelegenheit mit dem Bauhaus durch den Weggang des ausgezeichneten Walter Gropius nach Dessau erledigt hat, hat es der thüringische Staat für geeignet erachtet, die alte Weimarsche Kunstschule der Leitung eines tüchtigen Mannes anzuvertrauen, dem man allerdings keineswegs den Vorwurf machen darf, allzu modern zu sein. Der Architekt Dr. Bartning soll mit Namen und Werk die moderne Kunstpflege in Weimar fortan decken. Inzwischen sind nun in Dessau die jüngeren frischen Kräfte des Bauhauses bereits an die Arbeit gegangen, wo ihnen als erste Aufgabe die Erbauung der eigenen Werkhäuser von der Stadt übertragen wurde, eine ebenso reizvolle wie dem Zeitalter des Siedlungswesens zeitgemäße Aufgabe. Nur Marks ist nicht mit nach Dessau übersiedelt, um fortan an der hallischen Kunstgewerbeschule zu lehren. *r.*

Bevorstehende Versteigerungen

MÜNCHEN

Am 24./25. Juni findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten und Gemälden alter Meister aus süddeutschem Adelsbesitz und anderem Besitz statt. Der Katalog beginnt mit keramischen Arbeiten, darunter vor allem guten Fayencen aus süd- und norddeutschen Manufakturen. Daran schließen sich Gläser des 18. Jahrhunderts und der Biedermeierzeit, Arbeiten in Silber und unedlen Metallen. Die Abteilung Textilien umfaßt flämische und französische Gobelins, Orientteppiche, Caseln, Stoffe und Stickereien. Vor allem ist auf die Möbel hinzuweisen, es finden sich Truhen und Schränke der deutschen Spätrenaissance, Kommoden, Konsoltische, Aufsatzschränke, Tische und Stühle des 18. Jahrhunderts, wie der Empire- und Biedermeierzeit. Einrichtungsgegenstände, wie Spiegel, Standuhren, kleine Truhen, vervollständigen diese Abteilung. Außerdem gelangt ostasiatisches Kunstgewerbe, Graphik, Dosen und Miniaturen, darunter ein Damenbildnis von Daffinger und ein dem Isabey nahestehendes Kinderbildnis zur Versteigerung. Eine Madonnenstatuette von Kaschauer ist unter den Plastiken besonders hervorzuheben. Unter den Gemälden der niederländischen Schule befinden sich Werke von Brouwer, Teniers, Herri met de Bles, Vonck und Murandt; auch die deutschen und italienischen Schulen sind mit guten Arbeiten vertreten. *r.*

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

DER VERKAUF DES RAFFAEL AUS DER SAMMLUNG OSCAR HULDSCHINSKY

Über diesen von der Londoner Firma Agnew & Co. wahrscheinlich im Auftrag eines großen amerikanischen Sammlers getätigten Ankauf sind wieder einmal irreführende Nachrichten in die Presse gegangen, deren Urheber nicht unbekannt sein dürfte. Das Geschrei von der Gefährdung nationalen Kunstgutes ist gerade in diesem Fall besonders unangebracht, weil es sich erstens um ein immerhin nicht ganz gesichertes Werk des italienischen Malers, zweitens aber um ein Bild handelt, das mit dem für uns Deutsche maßgebenden Begriff „national" schwer zusammenzubringen ist, zumal es Herr Huldschinsky seinerzeit aus dem Auslande erworben hatte. Infolgedessen bestand für die zuständige Reichsbehörde überhaupt kein Anlaß, die Ausfuhr dieses Bildes zu verbieten, im Gegenteil bedeutet diesmal der erzielte Kaufpreis von einer Million Goldmark ein wirtschaftliches Mehr gegenüber einem zweifelhaften Raffael, den die Allgemeinheit kaum gekannt hat. Die sogenannte Liste des nationalen Kunstgutes darf nicht nur eine Handhabe sein, um verdiente Sammler zu einem Verkauf ihrer Kunstwerke gegen billiges Geld an öffentliche Sammlungen zu zwingen. Das wäre Mißbrauch der Staatsgewalt. Mit Recht betont deshalb die „Kunstchronik" in Nr. 7 in einer kurzen Notiz über dieses Bildnis des Giuliano de Medici, daß die Trauer über den Verlust nur bei denen sein könne, die es nicht gekannt haben. *r.*

DEN HAAG

Die Firma Frederic Müller, Amsterdam, kaufte von einem Ingenieur de Haas im Haag ein Personenbildnis, das Hofstede de Groot als einen echten Frans Hals begutachtet hatte. Die Kaufsumme betrug 50000 Gulden. Der Abnehmer des Bildes, an den Frederic Müller dieses weitergab, beanstandete seine Echtheit. Hofstede de Groot verwahrte sich öffentlich gegen ein Fehlurteil und setzte für die Echtheit seine gesamte Forscher-Kariere, ja auch einen Teil seines privaten Kunstbesitzes als Pfand. Die Firma Frederic Müller nahm das Bild zurück und verklagte den Ingenieur de Haas auf Rückbezahlung der 50000 Gulden. Das Gericht ernannte eine Untersuchungskommission, und zwar den Engländer Sir Charles Holmes (London), Prof. Martin vom Haager Mauritshuis und den Chemiker Professor Scheffer aus Delft. Die Kommission stellte fest, daß in dem Bilde das erst 1826 erfundene künstliche Ultramarin, das erst gegen 1820 fabrizierte Kobaltblau vorkommt, sowie Zinkweiß, das vor 1780 unbekannt war. Durch Röntgenphotographie wurde außerdem festgestellt, daß die Leinwand auf die Spannrahmen mit Drahtnägeln befestigt, die erst im 19. Jahrhundert hergestellt wurden. Die Kommission erklärte auf Grund dieser und noch anderer Indizien den Frans Hals für eine Fälschung. *H.*

Leihausstellung in der Kunsthalle zu Hamburg

Von GUSTAV PAULI / Mit 7 Abbildungen auf 4 Tafeln

ANFANG Mai wurde im Oberstock des Altbaus der Kunsthalle eine Leihausstellung aus hamburgischem Privatbesitz eröffnet. Sie wird bis Ende Juni dauern und verdient ernste Aufmerksamkeit unserer Kunstfreunde von nah und fern.

Eine Leihausstellung ist unter allen Umständen interessant, weil sie zum mindesten einen Begriff von dem Stande künstlerischer Kultur in ihrem Wirkungsbereich vermittelt. Unsere Ausstellung wird nun zwar jeden Besucher durch eine Fülle wertvoller Dinge aus den letzten fünf Jahrhunderten fesseln, vielleicht sogar überraschen; trotzdem darf es gesagt werden, daß in der Blütezeit hamburgischer Geisteskultur um 1800 bis zu der französischen Invasion der private Kunstbesitz Hamburgs verhältnismäßig reicher gewesen zu sein scheint. Selbstverständlich hängt das von wirtschaftlichen Voraussetzungen ab, die gerade in einer Handelsstadt größeren Schwankungen ausgesetzt sind, als beispielsweise in Städten, deren Reichtum sich auf eine heimische, alt hergebrachte Industrie gründet. Ihre letzte Höhe hat die hamburgische Sammeltätigkeit wohl in dem Menschenalter vor dem Weltkriege erreicht, als die Webersche Galerie noch die Räume des stattlichen Gebäudes an der Alster erfüllte. Seither ist, der Not der Zeit folgend, manches Wertvolle abgewandert. Immerhin beweist die Ausstellung, die selbstverständlich nur eine Auslese bedeutet, daß ein ansehnlicher Kunstbesitz den Stürmen der Zeit zu trotzen vermocht hat. Verhältnismäßig am besten erhalten ist aus begreiflichen Gründen der Besitz an Familienbildern. Jedes Haus sucht sie so lange wie möglich zu behalten. Sie sind das letzte Opfer, das die Not dem Besitzer entreißt. Andererseits ist erfahrungsgemäß nur ein geringer Teil davon ausstellungswürdig.

In Hamburg war der Bedarf an Bildnissen im späten 18. Jahrhundert sehr groß, wurde aber vielfach von untergeordneten Kräften befriedigt. Die besten hier beschäftigten Bildnismaler waren, nachdem Denner und van der Smissen um die Mitte des 18. Jahrhunderts gestorben waren, Ausländer. Der aus Mähren zugereiste Quadal, die Sachsen Anton Paulsen und Anton Graff, die Hessen Johann, Jacob und Wilhelm Tischbein und schließlich Charles Lemonnier, ein vor der Revolution entwichener Pariser Maler, der etwas von dem grand air der Hofgesellschaft von Versailles mitbrachte, aber freilich sehr wenig von der anmutigen Leichtigkeit ihrer bevorzugten Meister. Erst in der Frühzeit des 19. Jahrhunderts ließ sich der wackere Friedrich Carl Gröger mit seinem Freunde Aldenrath in Hamburg nieder, wo beide für ein Menschenalter die Stätte ihrer sehr anerkennenswerten Tätigkeit fanden. Gröger hat, wie die allermeisten Porträtisten, unter der Menge seiner Arbeiten zu leiden gehabt. Die Gerechtigkeit erfordert es indessen zu betonen, daß er, eines beinahe geschäftsmäßigen Betriebes ungeachtet, jede seiner Arbeiten mit gleichmäßiger Gewissenhaftigkeit, ernstem Eingehen auf die dargestellte Persönlichkeit und mit einem nicht geringen Geschick zu lösen verstand. Er ist der typisch bürgerliche Porträtist, der indessen noch etwas von der standesgemäßen Haltung des 18. Jahrhunderts in die neue Zeit herübergerettet hat.

Unter denen, die sich neben Gröger gelegentlich als Porträtisten bewährt

haben, ist Erwin Speckter hervorzuheben, von dem die Ausstellung ein kunstgeschichtlich sehr interessantes Gruppenbildnis aufweist, das ihn selbst mit seinen Freunden Milde und Nerly und seinem Bruder, dem berühmten Zeichner Otto Speckter, vereinigt.

Neben den größeren Bildnisgemälden finden sich im Hamburger Privatbesitz viel Miniaturen, zu denen Grögers Freund Aldenrath einiges vom Besten beigesteuert hat.

Unsere Ausstellung hat besonders vortreffliche Arbeiten aufzuweisen von Friedrich August Tischbein („Bildnis der Caroline Schlegel"), Jacob Tischbein („Pastellbildnis der Frau Retberg"), Quadal „Gruppenbildnis der Familie Jantzen"), Gröger („Bildnisse von Jean César Godeffroy und seiner Frau").

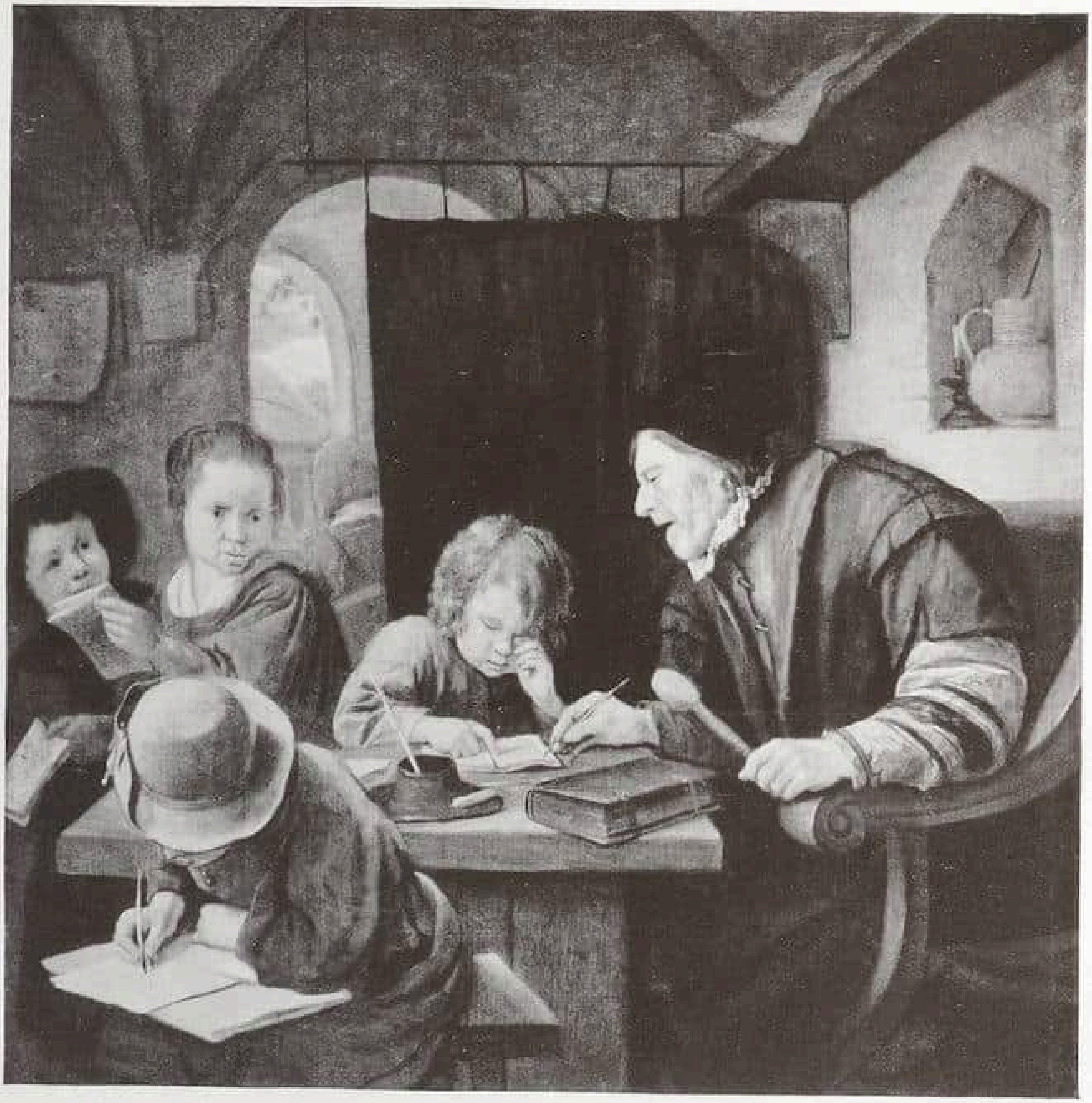
Es hat ziemlich lange gedauert, bis in Hamburg wieder Bildnisse höheren Ranges entstanden sind und dann waren sie anders geworden. Zwischen Corinth, Liebermann, Slevogt und den Tischbein, Gröger, Quadal liegt nicht nur ein Jahrhundert, sondern eine Welt. Was, obenhin betrachtet, die Bildnisse unserer Zeitgenossen von denen jener älteren Meister unterscheidet, ist das verschiedene Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Dargestellten. Früher und wohl immer in den Zeiten einer höheren Kultur war es so, daß der Künstler sich seinen Auftraggebern anbequemte, daß er in der Auffassung, Haltung, Ausführung seiner Porträte den Anschauungen der Kulturträger, die ihm saßen, folgte. In unserer Zeit ist es umgekehrt. Der Dargestellte spielt die Rolle eines Modells, dem der Künstler kommandiert. Vielleicht ist es besser so — vielleicht auch nicht.

Zu dem Altbesitz der Familienbildnisse gesellen sich selbstverständlcih Reste von Sammlungen, die gleichzeitig mit jenen alten Bildnissen erworben wurden. Dabei handelt es sich vorzugsweise um Niederländer des 17. Jahrhunderts, seltener um Raritäten aus früherer oder späterer Zeit.

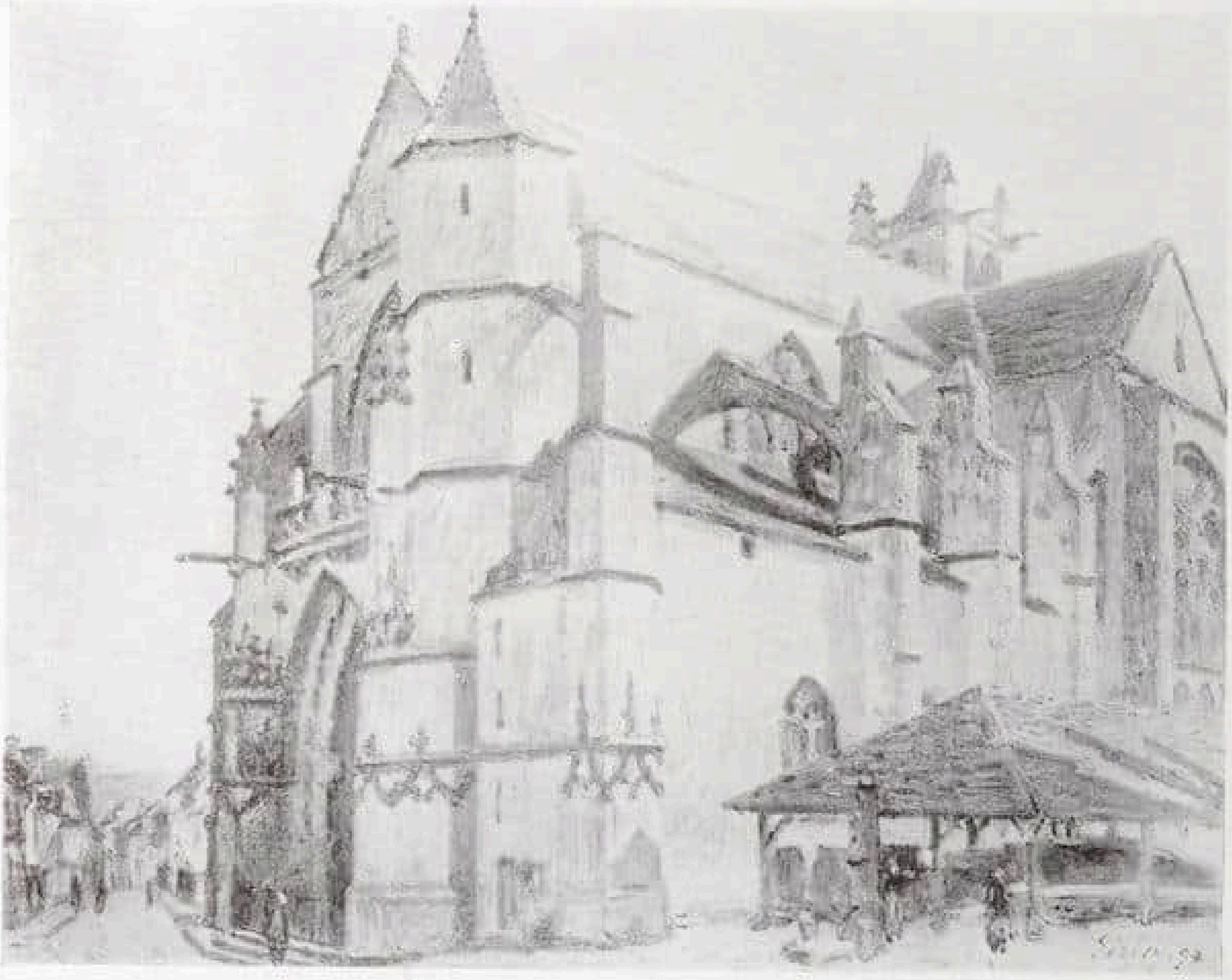
Der Altbesitz hat seither keine reichliche Vermehrung durch neugebildete Sammlungen erfahren. Nachdem die Webersche Galerie versteigert ist und andere Sammlungen abgebröckelt sind, kommen nur noch wenige Häuser mit ihrem Besitz an alten Meistern in Betracht. Immerhin weist unsere Ausstellung ein Hauptbild von Jan Steen auf (den „Schulunterricht"), einen Rembrandt („Männliches Bildnis" aus dem Jahre 1635), einen ausgezeichneten van der Pluym („Lesende Alte") und gute Landschaften, Genrebilder, Stilleben ihrer Zeitgenossen. Sogar die alten Niederländer der Mitte des 15. Jahrhunderts kommen in ein paar kleinen Stücken vor. Ferner eine Reihe eleganter Frauenbildnisse der Franzosen und Engländer des 18. Jahrhunderts: Largillière, Rigaud, Nattier, Hoppner, Raeburn, Reynolds, Romney.

Von besonderem kunstgeschichtlichen Interesse dürfte aus der Spätzeit des 18. Jahrhunderts eine große Landschaft von Pierre Louis de la Rive-Godefroy sein, einen in Deutschland wenig beachteten Genfer Meister. Sein Zeitgenosse war ein anderer, gänzlich der Vergessenheit anheimgefallener Meister, W. Carlo Müller. Wir wissen nicht einmal, ob er Deutscher oder etwa ebenfalls Schweizer gewesen sei; jedenfalls hat er in Italien gearbeitet, wie die beiden großen Gouache-Landschaften beweisen, die demselben Privatbesitz wie de la Rive-Godefroy angehören.

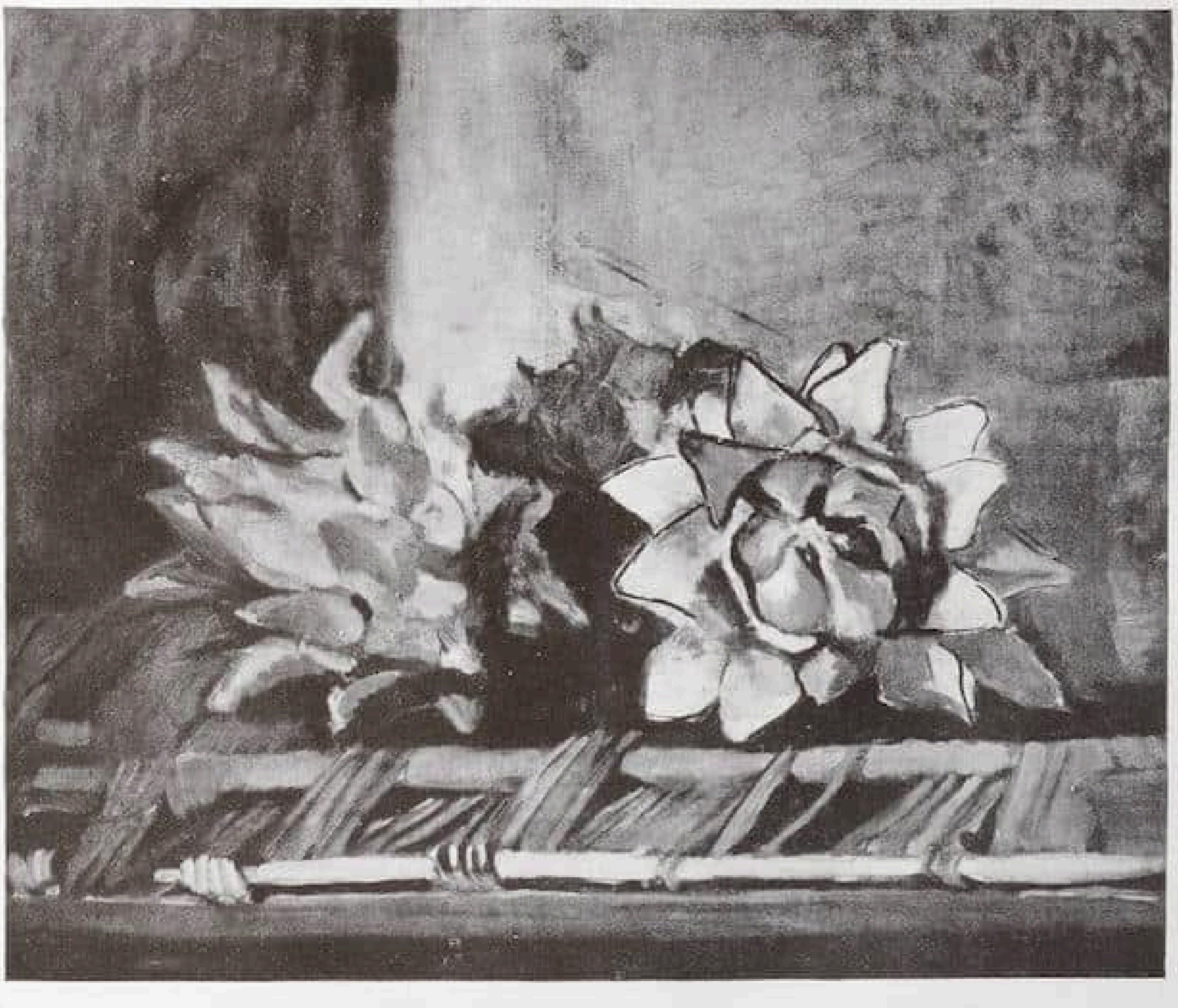
Von solchen Meistern aus dürfen wir fast ein Jahrhundert überspringen, denn aus der dazwischen liegenden Zeit, da die Kunstvereine den Geschmack beherrschten, kam für die Ausstellung kaum etwas in Betracht. Einstweilen sind wir jedenfalls noch so eingestellt, daß wir den Lieblingen des ver-



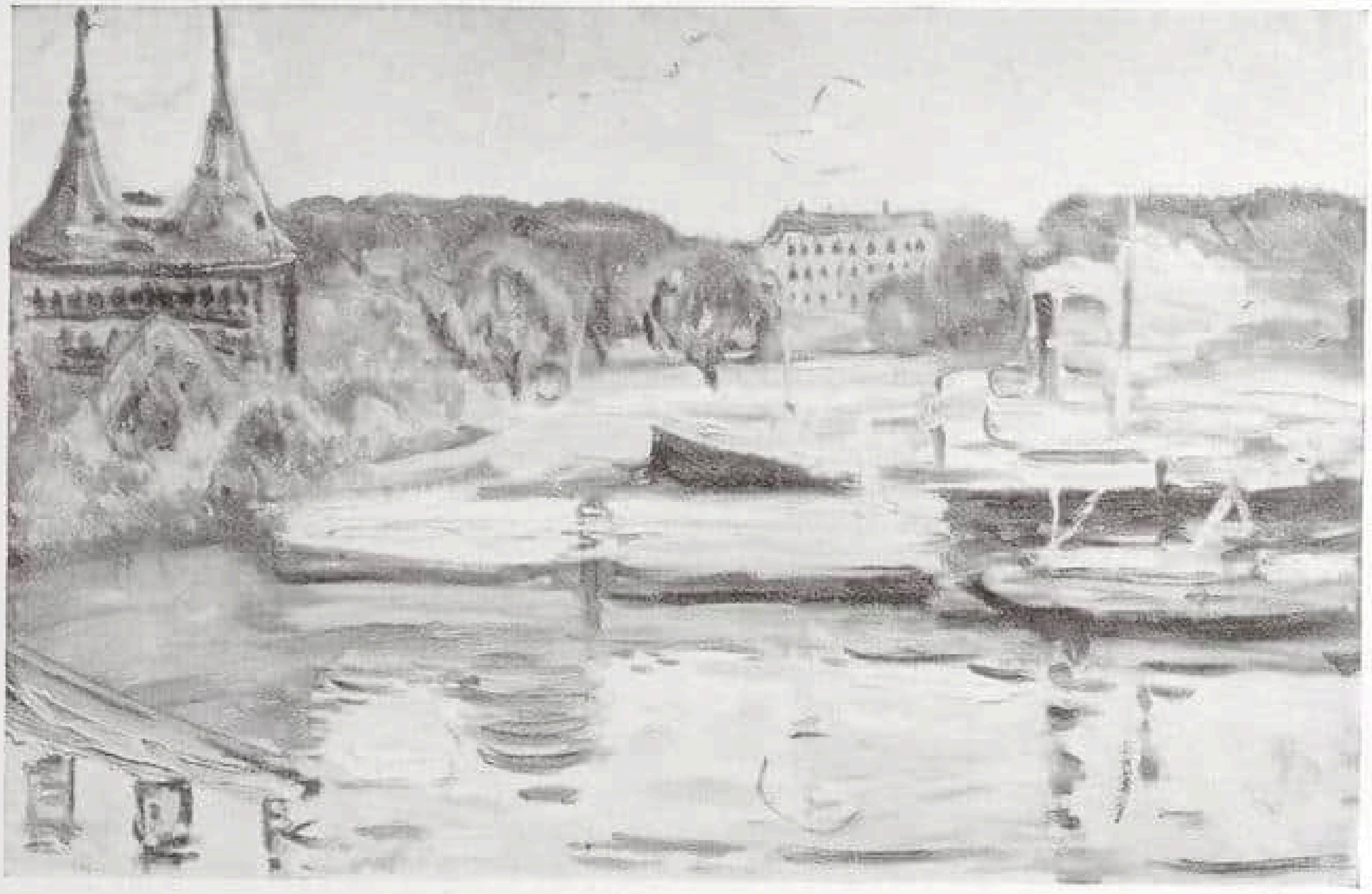
Jan Steen. Schule



Alfred Sisley Kathedrale



Eduard Manet Artischocken



Edvard Munch Lübeck

Lovis Corinth Klobenstein

Carl van der Pluym — Eingeschlafene Alte

Friedrich Gröger — Antoniette Magdalene Godeffroy

einsmäßig organisierten Publikums ohne Verständnis und auch ohne Entgegenkommen gegenüberstehen.

Das Interesse setzt erst wieder ein mit der Sammeltätigkeit neuester Zeit, die ihre Objekte unter den Impressionisten findet. Hamburg hat, wie die Ausstellung erweist, eine stattliche Reihe von Bildern unserer führenden Meister aufzuweisen, namentlich von Liebermann und Corinth, neben denen Slevogt ein wenig zurücktritt. Unter Liebermanns Bildern nennen wir: den „Monte Pincio", die „Terrasse in Nikolskoe", eine schöne Vordergrundstudie in Stillebenform und ein ausgezeichnetes Porträt, den bekannten „Mann im Leder"; von Corinth zwei große Blumenstilleben und einige andere bekannte Bilder der Sammlung Simms (Klobenstein, Bildnis des Herrn Simms, Badende, Strumpfband). Eine Überraschung bereitet ein bisher im Privatbesitz verborgenes Herrenbildnis im braunen Anzug. Von Slevogt erscheinen der große Dragoneroffizier (früher im Posener Museum) und einige hervorragende skizzenhafte Arbeiten geringeren Umfangs aus der Sammlung des Herrn Otto Blumenfeld. Unter den in und um Hamburg Ansässigen ist Kalckreuth mit einem Hauptbild, dem Kindertheater vertreten und beispielsweise Anita Rée, Fritz Friedrichs, Ahlers-Hestermann, Sophus Hansen, W. Tanck recht günstig.

Von den Münchener Malern sehen wir nur Habermann mit zwei allerdings recht guten Bildern, einem „Sitzenden Akt" und einer „Dame in grün" (der bekannten O. H.). Eine Überraschung bereiten die französischen Impressionisten, von denen man eine so stattliche Auswahl kaum in Hamburg erwartet hätte. Vorzüglich ist namentlich Sisley vertreten mit Hauptbildern, wie der „Cathedrale von Moret" und ein paar ausgezeichneten Seine-Landschaften. Auch Monet, Renoir (Grenoullière) und Manet (Badende Frauen, Artischocken, kleines Blumenstilleben) können sich sehen lassen. Von den älteren finden wir Courbet, Daumier (Treideler), Corot gut vertreten, und von Delacroix die ausgezeichnete Skizze Sardanapal, die früher der Sammlung Biermann, Bremen, angehörte.

In Hamburg hat sich ein kleiner Kreis von Freunden der modernsten Malerei gebildet, der der Entwicklung der Expressionisten treulich nachgegangen ist. Hier werden Schmidt-Rottluff, Nolde und Kirchner liebevoll verfolgt, wie unsere Ausstellung erweist. Auch Munch hat seine Sammler gefunden und erscheint mit einer Reihe ausgezeichneter Landschaften und Figurenbilder.

Außer den Bildern hat sich eine ansehnliche Reihe von graphischen Blättern in fünf Seitenlichtkabinetten unterbringen lassen. Hamburg zehrt immer noch von den Überbleibseln der einst glänzenden Sammlung Arnold Otto Meyers, die wie keine zweite unsere Graphiker der ersten Jahrhunderthälfte, die Nazarener und Romantiker, gepflegt hatte. Von Angehörigen der Familie konnte immerhin noch eine schöne Auswahl zur Verfügung gestellt werden, in welcher Schnorr, Steinle, Schwind Hauptrollen spielen. Eine zweite Quelle floß aus dem Familienbesitz der Speckter, von welchem allerliebste und rührende Arbeiten der Meister Erwin und Otto zur Verfügung gestellt werden konnten. Weitere Akzente dieser Ausstellungsgruppe liegen auf Menzel, der in einem angesehenen Hamburger Hause mit einer reichen Auswahl von Zeichnungen vertreten ist, und auf Millet, von dem in einem anderen Hause eine Reihe besonders schöner Drucke gehütet wird. Bei der Graphik der Expressionisten galt es mit Rücksicht auf den vorhandenen Raum sich zu beschränken. Somit wurde nur von Munch eine Auswahl von 16 besonders seltenen Drucken aus der bekannten Sammlung Schiefler zur Ausstellung gebracht.

Georg Muche

Von ERNST KÁLLAI / Mit einer Textabbildung und acht Abbildungen auf vier Tafeln

VOR fünfzehn Jahren schien es, als sei der Verzicht auf gegenständliche Darstellung im Expressionismus und Kubismus ein Weg zur menschlichen Erneuerung und stilvollen Erhöhung der Kunst. Heute weiß man, daß die ganze Seelen- und Formproblematik eine romantische Flucht vor der Wirklichkeit war. Eine Expedition, die nach all den hochgespannten Erwartungen schließlich doch am selben bürgerlichen Ich zum Stranden kam, das sie überwinden wollte. Gewiß eine Entdeckungsfahrt, reich an herrlichen Sensationen und Abenteuern, doch keineswegs so erlösend, wie es ihre ideologische Selbstverklärung verkünden zu müssen vermeinte. Die Ideologien sind zerronnen. Was zurückblieb, ist eine außerordentliche Erweiterung und komplizierte Zerschichtung des Formgefühls, ein Ästhetizismus, mit dem Bewußtsein, daß es vergeblich sei, sich auch weiterhin noch mit großen Vorsätzen welcher Art immer herumzuschlagen. Monumental eindeutige und schicksalshafte Losungen der Kunst sind heute unerschaubar. Die Möglichkeiten liegen derart widerspruchsvoll, daß jede feste Umgrenzung als starrer Dogmatismus wirken muß. Auch die unvermeidlich gewordene Rückkehr zum Gegenständlichen, diese Ernüchterung und Befriedung der Kunst ist kein kraftvolles Fußfassen in der (übrigens trotz allem immer noch sehr schwankenden) Wirklichkeit, sondern ein relativistisches Einlenken, ein Kompromiß zwischen schroff auseinanderstrebenden Tendenzen. Gesellschaft und Einzelner, Natur und Vernunft, Impulsivität und Organisation, Sache und Erleben fordern ihre Rechte. Die Kunst pendelt zwischen diesen Forderungen, ohne der einen oder anderen sich restlos und endgültig hingeben zu können. Sie nimmt die verschiedensten Attitüden an, begeht gleichsam ein Kostümfest, gottlob nicht der historisch treuen Nachahmungen zwar, doch ein solches der neuen Modehaltungen, von denen keine einzige Letztes und Wesentliches zu bedeuten hat. Was heute vorgeht, ist wieder l'art pour l'art, ein Spiel allerdings mit ungleich reicheren und raffinierteren Möglichkeiten, als ehedem. Gewiß fehlt es noch immer auch an unentwegt Grimmigen, Doktrinären, Tragischen und Kosmischen nicht. Doch was nützen ihre Moralismen und Theorien, ihre „ganz großen" Perspektiven von morgen und übermorgen, an die man krampfhaft glauben muß, um ihre starren oder dunklen Gebärden verdauen zu können. Die Kunst will ohne besondere „Einstellung" genossen sein. Mehr als alle Manifestationen des so und so Geistigen, Tiefsinnigen, sozial oder anarchisch Gewollten interessiert heute die Frage der einzelnen Leistung, des handwerklich Reizvollen. Man ist jeder Problematik müde und erlebt Kunst bewußt als vergänglichen Schmuck und Luxus einer fragwürdigen, unterhöhlten Gesellschaft. Ohne jede Anmaßung und Pathetik also, dafür aber mit den wechselvollen Freuden einer unbefangenen, an stürmischen, vielbewegten Erfahrungen wohltrainierten Genußsucht.

Diese Situation ist auch für Georg Muche entscheidend. Sie gab das Stichwort, das seine eigentliche Begabung in Aktion treten ließ. Muches gelassen heitere, harmonische Daseinsfreude ist jeder Problematik abgeneigt. Das leidenschaftlich Hartnäckige in Gesinnung und Stil der gegenstandslosen Malerei war ihm wesensfremd. Wohl hat Muche die verschiedenen Strömungen dieser Malerei suchend und gestaltend miterlebt und dabei Wertvolles zutage gebracht. Doch sein Bestreben, von der Malfläche aus in

verborgene Schichten der Bild- und Seelenstruktur zu gelangen, hatte nichts mit der faszinierenden Rätselhaftigkeit oder mit der gewaltigen Erregungsflut gemein, die zum Eigensten solcher Maler wie Picasso, Kandinsky und Paul Klee gehört. Ihm waren weder verzehrende Glut des Farbigen, noch wahrhaft mystische Verwebung des Räumlichen gegeben. Was sich auf seinen Bildern an Fragmenten und Andeutungen einer Struktur zeigte, drängte und blühte kraftvoll-hell der Oberfläche zu. Trotz aller Zerlegung und Zerschichtung („Komposition", 1916) oder Entfesselung („Bild", 1918 — „Pflanzen im Gewitter") bleibt der Bildplan als undurchbrochene, mehr dekorative denn struktive Einheit bestehen, überwuchert von einem phantastisch verschlungenen Gewächs malerischer Abstraktionen.

Und nun die Rückkehr zum Gegenständlichen, mit der Möglichkeit, die Bildfläche aus dem Bruchwerk abstrakter Baufragmente klar herauszuschälen: Für Muche keine Tugend aus der Not, wie bei manch anderen, sondern eine harmonisch-notwendige Entfaltung des eigentlichen Wesens seiner Kunst, das durch die gegenstandslose Periode mehr verdrängt als gefördert war. Er braucht jetzt mit seinem natürlichen Sinn für Komposition kein Versteckspiel mehr zu treiben, kann mit unbefangenen, genußfreudigen Augen sich dem Formen- und Farbenreichtum der Natur zuwenden und die bildhaften Flächenrhythmen seiner Gestaltung mit organischer Lebensfülle sättigen. Die irdische Daseinshelle dieser Kompositionen, das Unproblematische, Befreite, Sorglose in ihnen erstrahlt mit beglückender Eindringlichkeit. Trotzdem ist die Distanz zum Wirklichen, zum Gegenständlichen streng gewahrt. Die darstellerischen Beziehungen dienen lediglich als Anregung, sozusagen Rohstoffquelle der dekorativen Phantasie. Ein Strom von Vitalität ergießt sich aus dieser Quelle, der von der Form mit allen Poren des Sinnlichen aufgesogen, gleichzeitig aber durch eine Haltung beinahe herber und spröder Geistigkeit eingedämmt wird.

Diese merkwürdige Einheit naturfreudiger Hingabe und kühler Abwehr des nur Erdhaften, Fleischlichen, ist nicht allein Spiel der zartesten und verhaltensten Erotik. Die leicht stilisierte, blasse Gemessenheit des Figuralen in der Frühstücksszene oder in der „Schauspielerin" z. B., mit dem leisen Anflug pantomimischer Starrheit, das völlige Umwerten der Natur und Wirklichkeit überhaupt zum schemenhaften Träger eines rein sachlichen und doch luxuriösen Schönheitsgedankens, sind Zeichen einer tiefen, kritischen Selbstbescheidung des Künstler-Lebensbewußtseins. Man kann die Grenzen dieses Bewußtseins wohl kaum enger fassen, als es in der Malerei Georg Muches geschieht. Es versucht nicht mehr, wie vor einigen Jahren noch, in entlegene, weitverzweigte Gefühlsbezirke des Menschlichen, Überwirklichen zu dringen. Eine skeptische, ernüchterte Zurückhaltung vor allen Großgebärden und Sturmfluten nötigt den Maler, sich nur auf das Handwerkliche zu beschränken. Dies geht so weit, daß selbst die flächenraumgestaltende Funktion der Form an Bedeutung verliert. Selbst die Form scheint nur Mittel und Anregung zu sein, um das malerische Gewebe der Faktur so vielfältig und hervorgehoben wie nur möglich, ausarbeiten zu können. Muche hat sich früher mit umfangreichen Fakturstudien beschäftigt, die mit Ausschaltung jeder sonstigen Kompositionsabsicht, lediglich die technische Ausfüllung der Malfläche selbst zum Gegenstand hatten. Die Erfahrungen dieser Studien befähigen ihn heute, seine Bilder als malerische Gewebe kostbarster Stofflichkeit auch dort gehaltvoll und anregend zu gestalten, wo die formale Gliederung des Werkes höchstens andeutungsweise an eine lebendige Rhythmik heranreicht. Ob von äußerster Ökonomie („Bild" und „Stilleben", 1924) oder

quellendem Reichtum („Frühstück im Freien“, „Blüten“, „Stilleben mit Früchten“), immer liegt ein großer, wenn nicht beherrschender Teil der Schönheit dieser Arbeiten in der Faktur. Die stoffliche Durchgestaltung der Malfläche streift mitunter ans Gobelinhafte.

Es ist in dieser Beziehung sicher nicht nebensächlich, daß Muche am Bauhaus als künstlerischer Leiter der Textilwerkstätte tätig ist. Überhaupt hat Muche seiner Mitarbeit am Bauhaus die Berührung mit den verschiedensten modernen Werk- und Gestaltungsproblemen zu verdanken. Seine praktische Tätigkeit dehnte sich auf neue Gebiete aus (Bauentwürfe z. B.), und auch der seelische Nährboden seiner Malerei erhielt einen überaus befruchtenden Zustrom von Erlebnissen dieser Vielseitigkeit. Der innere Gewinn wog reichlich die äußere Einschränkung der malerischen Tätigkeit auf, der Muche sich jahrelang fügte, um sich den neuen schöpferischen Zielen des Bauhauses widmen zu können.

Die Anfänge Muches vor zehn bis zwölf Jahren waren ein hemmungslos expressives Dahinströmen. Eine Entfesselung nicht allein des Farbigen innerhalb der Malerei, sondern auch dieser ganzen Kunst selbst, die sich damit außerhalb jeder Gemeinschaft mit Architektur und Plastik gestellt hatte. Zwar folgte diesen uferlosen Expressionen sehr bald eine starke Einschränkung des Räumlichen und eine engere, mehr straffe Zusammenfassung des Farbigen. Doch Bilder, wie die hier abgebildeten aus den Jahren 1916—18 zeigen noch immer die völlige Unbekümmertheit um Werk- und Stilzusammenhänge außerhalb der Malerei. Vergleicht man ihre Unruhe und Kompliziertheit mit den neuen Arbeiten, so ist die maßvollere, sich mehr dem Gesetz der intakten, Raum abschließenden Fläche fügende Haltung der letzteren augenscheinlich

Dieser Klärung und Meisterung des Bildes gingen Jahre intensivster Bauhausarbeit voran. Muche gewann Einsicht in die tiefverwurzelten Bedingungen der so nötigen Harmonie zwischen Malerei, Baukunst, Innenarchitektur, Gebrauchs- und Schmuckgegenständen. Er sah, daß diese Teile nur auf dem Boden äußerster Ökonomie, Klarheit, Sachlichkeit und sich gegenseitig respektierender Zurückhaltung vereint werden können. Hinzukamen wohl Erkenntnisse von Beziehungen, die aus dem rein Künstlerischen in soziale Lebensfragen unserer Zeit führten. Auch stellte sich allmählich von selbst eine gewisse Ernüchterung von den Stürmen und Abstraktionen der Kriegs- und Revolutionsjahre ein. Alles Motive, die zur Mäßigung, Vereinfachung und Klärung mahnten. Anderseits ist Muche durch seine offenheitere Anteilnahme an Erscheinungen des realen Lebens und durch sein eminent malerisches Metiergefühl davor bewahrt worden, diese neue Disziplin seiner Farbengestaltung nun etwa ausschließlich in konstruktivistischen Reduktionen erblicken zu wollen. Wohl hat Muche den heute ja bereits selbstverständlichen Sinn für alle mechanistischen Raffinements. Auch weiß er, wo und wie geometrische Exaktheit, ingenieurmäßig errechnete Regelmäßigkeit beachtet werden muß. Er treibt geistvoll spielerische Versuche modernster Photographie und arbeitet an streng zweckmäßigen Entwürfen zur Fabrikation von Serienhäusern. Unstreitig sind Wirkungen dieser Sphären des Mechanischen und Geometrischen auch in manchen seiner neuen Bilder wahrzunehmen (besonders stark im „Stilleben“ 1924 z. B.). Doch trotz des Willens zur äußersten material- und zweckgerechten Sachlichkeit oder vielleicht eben d e s h a l b, hat Muche in der M a l e r e i niemals die Möglichkeit und Notwendigkeit des quellend Impulsiven, Lockeren, Schmelzenden und Schmiegsamen außer acht gelassen. Das Sich-selbst-Bescheiden seiner neuen

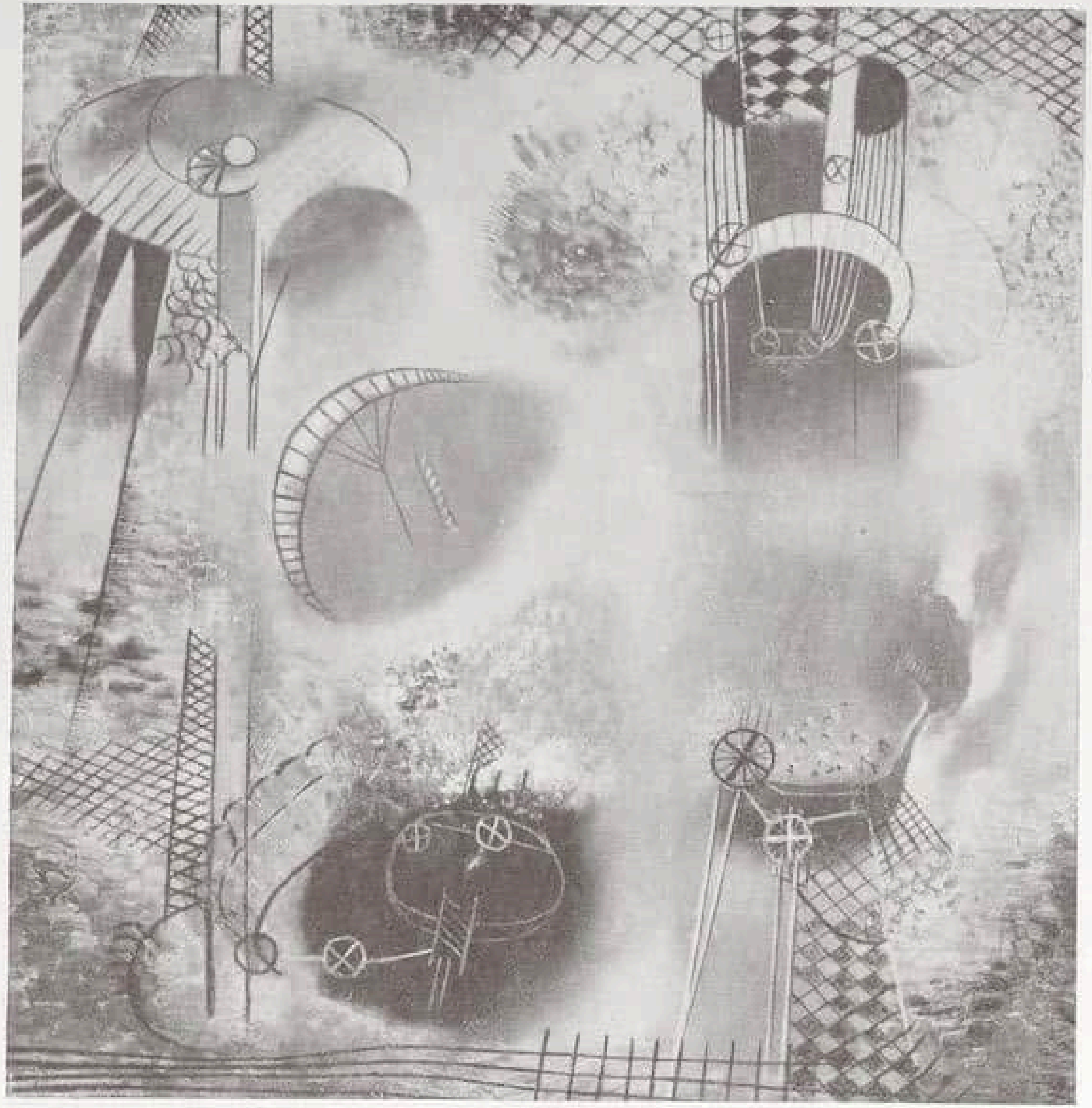
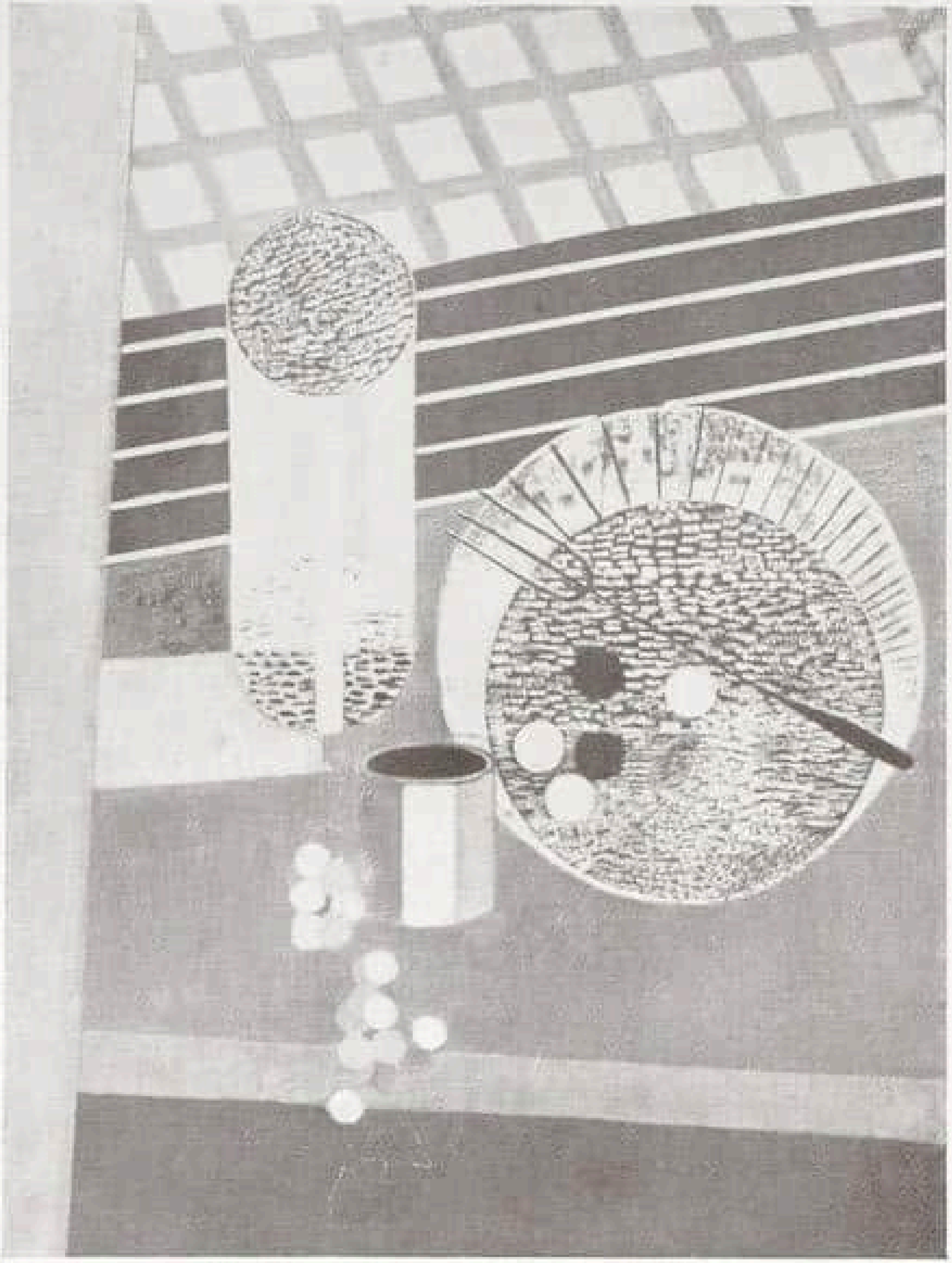
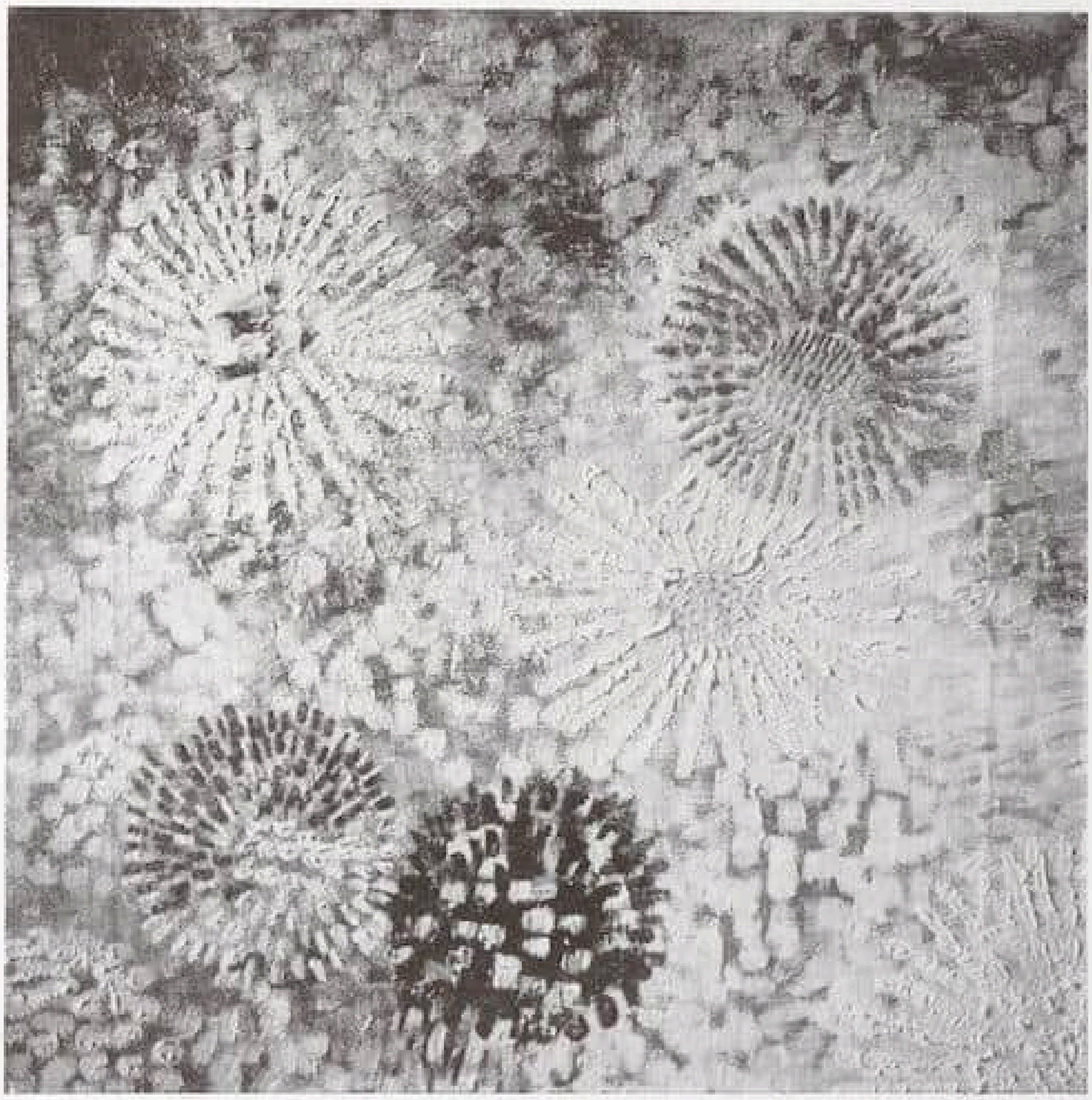


Bild. 1918/19

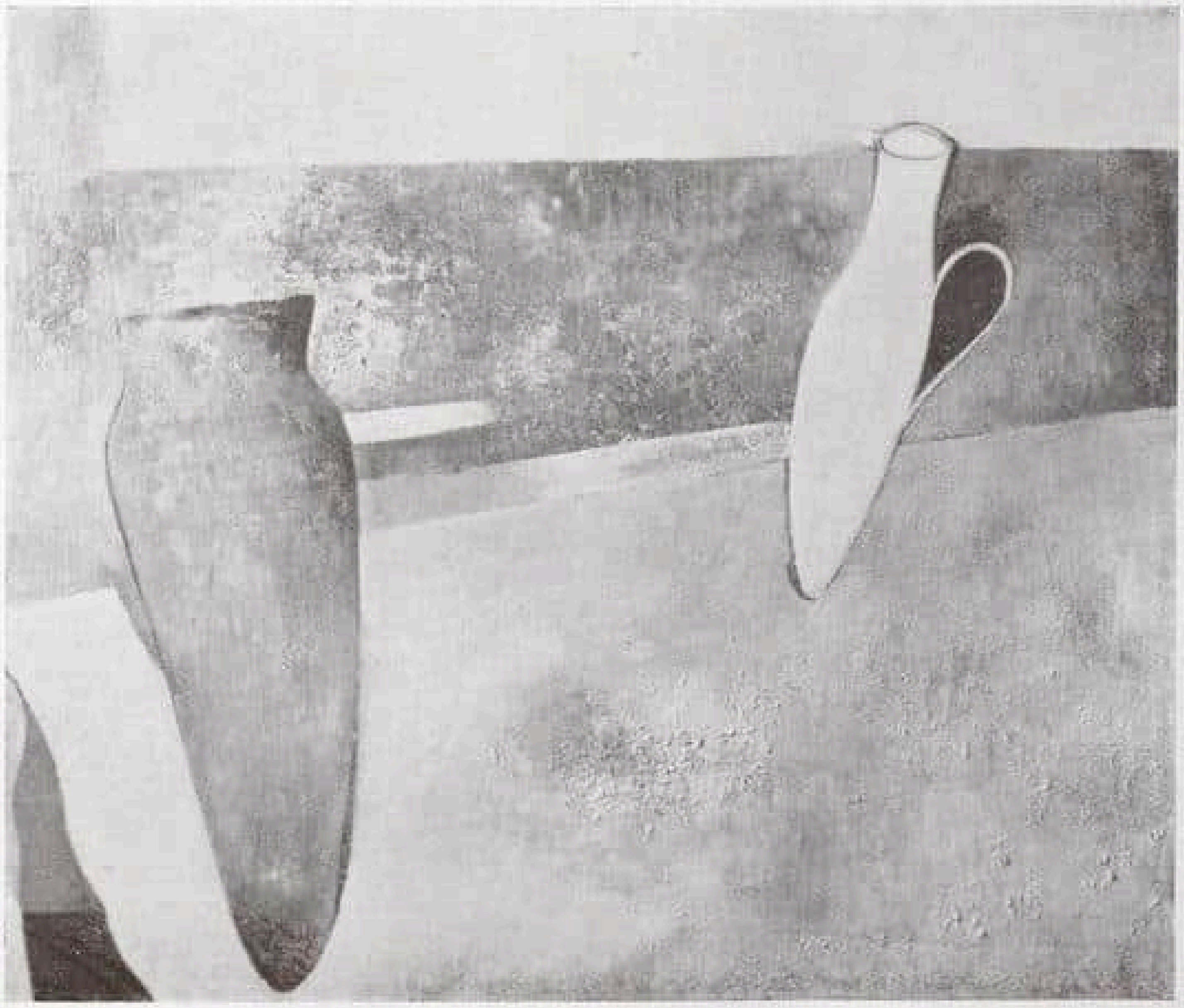


Stilleben. 1924

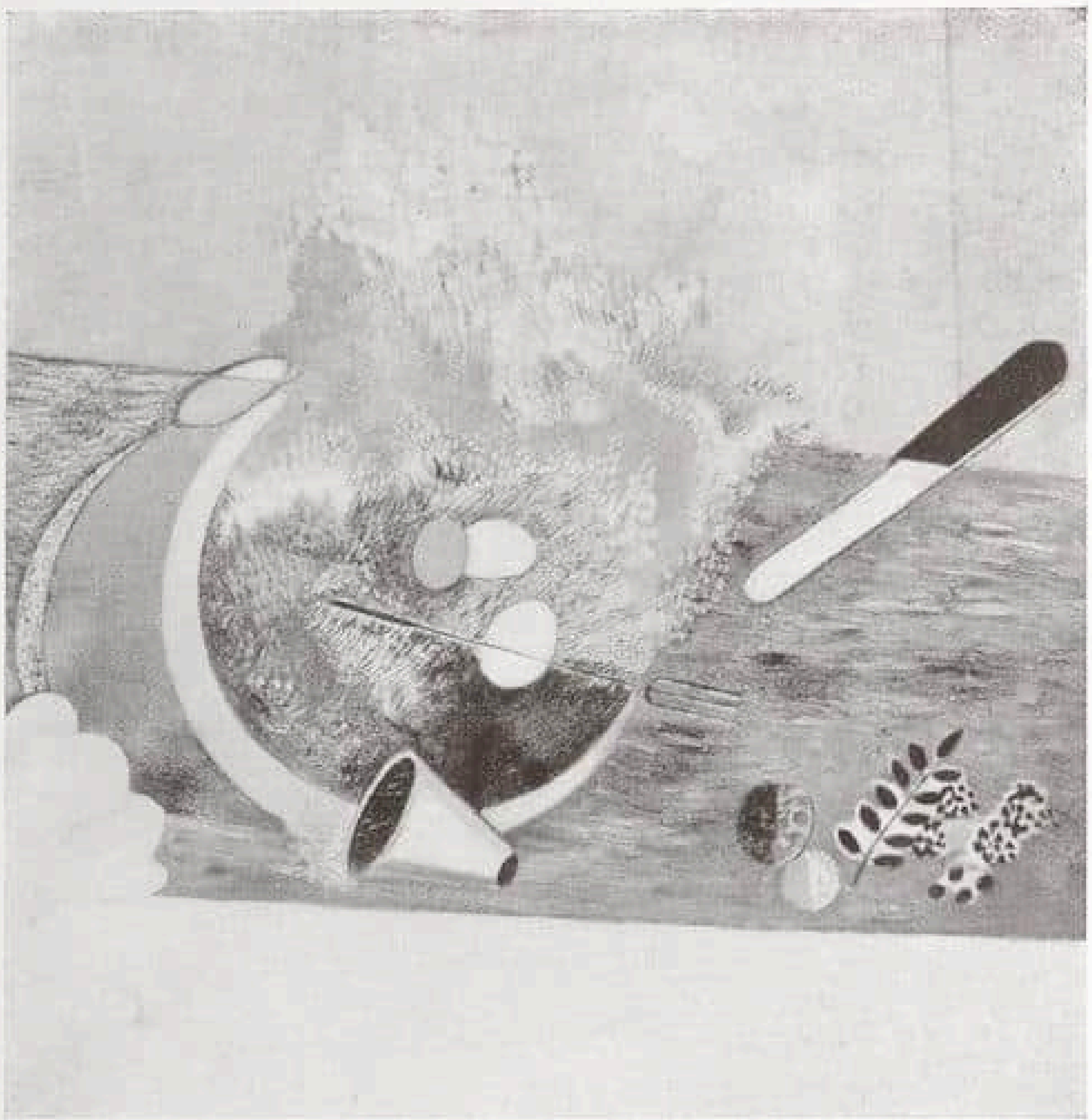
Georg Muche



Georg Muche — Blüten. 1924

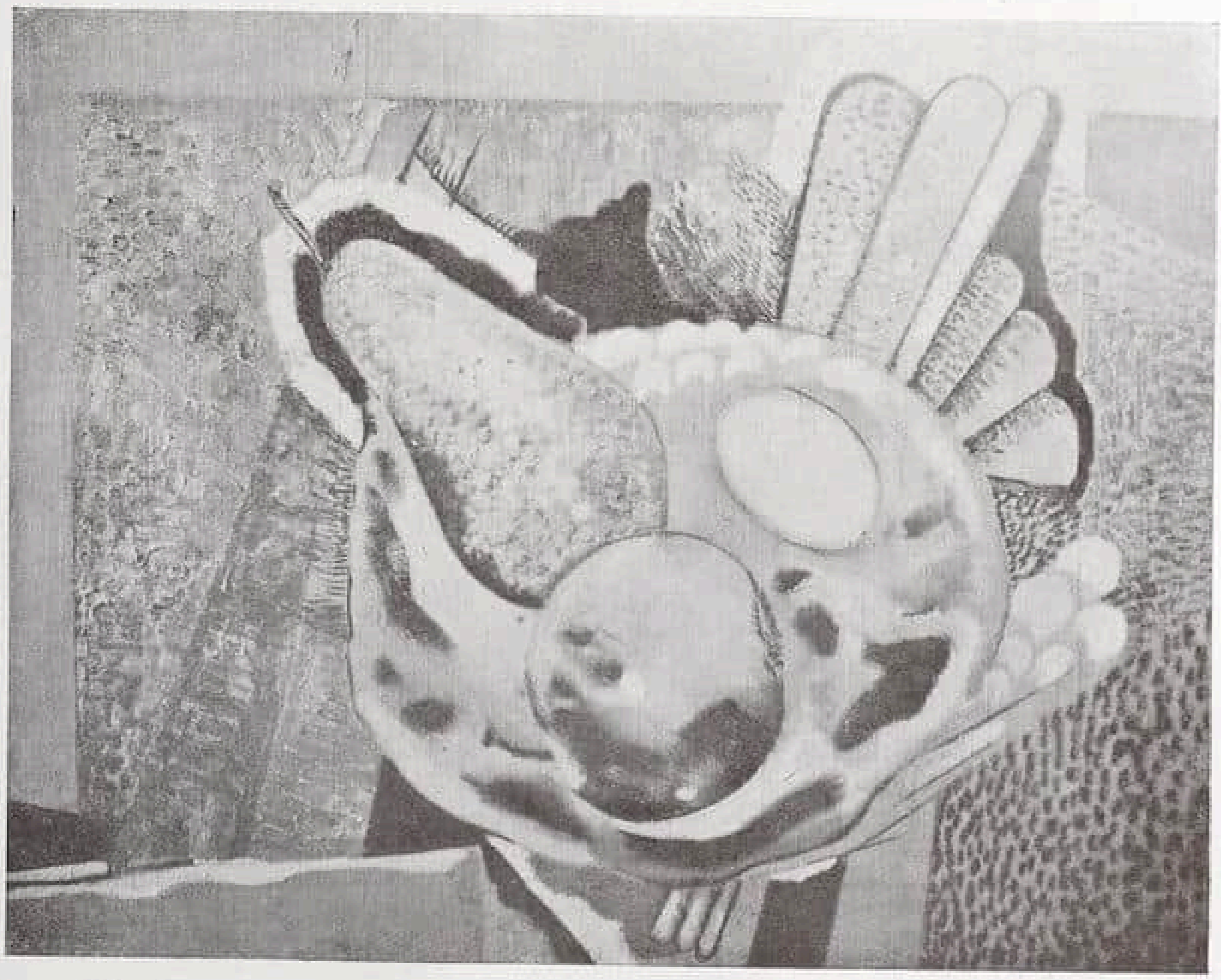


Georg Muche — Bild. 1924



Georg Muche

Stilleben. 1924
Sammlung Bienert



Georg Muche

Stilleben mit Früchten. 1925

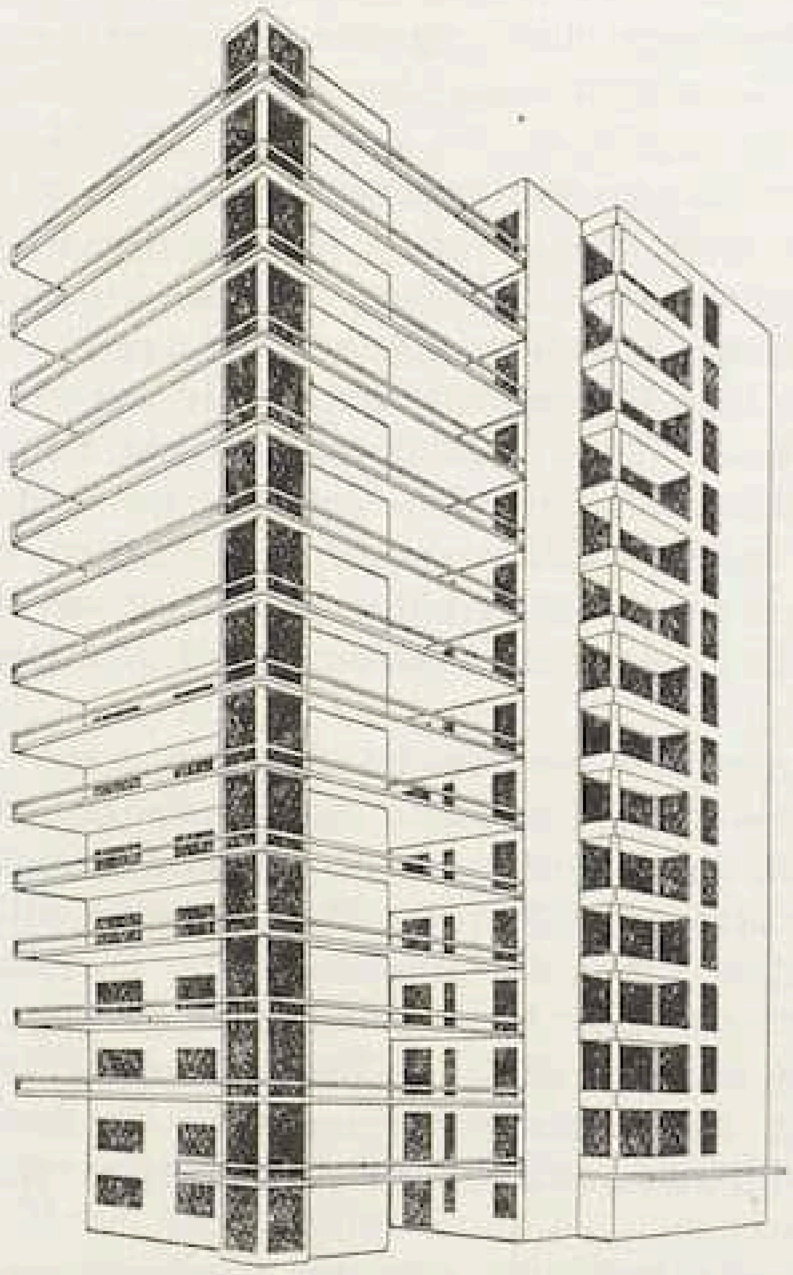
Frühstück im Freien. 1924

Schauspielerin. 1923/24

Georg Muche

Malerei, diese gänzlich unpathetische, idyllische Harmonie hat die Atmosphäre lichtester Intellektualität. Dies erklärt auch ihre, innerhalb deutscher Verhältnisse wahrhaft beispiellos abgewogene, unendlich fein- und vielgestufte Valeurreihe Weiß-Hellgrau-Schwarz, mit dem hauchzarten, weißgebrochenen Schimmer von Rosa, Gelb, Grün oder Violett darin. Und doch ist es schlechthin nicht zu beschreiben, welcher Reichtum an sprießender und blühender, schwelgerisch-üppiger Augenweide sich in diesen dekorativ verteilten Valeurharmonien und in ihren Trägern, den flockigen, sprühenden und flüssigen Kostbarkeiten der Faktur darbietet.

Die in ihrer außerordentlichen Differenziertheit so reich erschlossene Fülle und doch wieder meisterhaft knappe Ökonomie der Mittel ist durchtränkt von all den geistigen Rauschzuständen, überempfindlichen Nervensensationen, die Muche aus der komplizierten Versunkenheit seiner abstrakten Periode mit herübernahm. Und eben weil das Gegenständliche seiner neuen Bilder so behutsam und zart aus diesem, für unsere Dekadenz unerläßlichen Gewebe des Beziehungsvollen und Verwobenen emporsteigt, weil es mit solch scheuer Zurückhaltung den neuerdings sehr gangbaren Bluff plumper und massiver Modellierung von sich weist, ist es wert, leidenschaftlich geliebt zu werden.



Georg Muche. Wohnhaus
Südostseite (Sonnenbad)

Amerikanische Baukunst[1]

Mit fünf Abbildungen auf vier Tafeln

Von WERNER HEGEMANN

WENN ich, der Einladung des „Cicerone" folgend, hier einige Worte über amerikanische Baukunst zu sagen versuche, tue ich es mit Zögern, weil ich den Vorwurf fürchte, ich sei infolge meines zehnjährigen Aufenthaltes in Amerika das Opfer eines Vorurteiles zugunsten des gastfreundlichen Landes geworden. Ich halte in der Tat die amerikanischen Architekten heute für die Führer auf dem Gebiete der europäischen Baukunst, und ich denke dabei nicht etwa an die paar Sezessionisten von Chicago wie Sullivan und Wright, die in Deutschland und Holland bekannter sind als in ihrer Heimat, sondern an die große und in allen Teilen der Union mächtige Architekturschule, als deren Meister McKim, Mead und White verehrt werden, und die auf dem sich überlegen gebärdenden europäischen Festland noch wenig gewürdigt wird. Ich bedauere, daß auch in Amerika noch viel Schlechtes gebaut wird, daß auch drüben oft Akademismus den Geist ersetzen muß, daß auch beim amerikanischen Publikum die Neigung zum Kitsch sehr stark ist, und daß auch drüben gelegentlich in geistreichem Exotismus nach gotischen oder Frank Lloydschen Rezepten gesündigt wird. Aber ich bin auch überzeugt, daß nirgends besser erzogene Augen und besser geschulter baulicher Geschmack an der Arbeit sind als in Nordamerika.

Bis vor kurzem war es üblich, die amerikanische Baukunst mit dem allgemeinen Vorwurfe des Akademismus abzutun, als seien Männer wie McKim, White und Goodhue etwa mit unserem Hofarchitekten von Ihne und seinen zahlreichen Geistesverwandten auf dieselbe Stufe zu stellen. Ich halte es für unmöglich, daß McKim ähnlich wie von Ihne das Palais des Prinzen Heinrich (die heutige Berliner Universität) durch die aufwendige Staatsbibliothek oder das alte Schloß und das Kurfürstendenkmal Schlüters mit dem überhohen Marstall erschlagen hätte. Die aufwendige und geschmackunsichere Protzigkeit unserer beiden Wilhelminischen Zeitalter, die mit dem Reichstagsgebäude ins Kraut zu schießen begann, scheint mir durchaus verschieden von dem geschmacksicheren amerikanischen Eklektizismus der führenden Amerikaner.

Da mir aber eingewendet werden könnte, ich habe durch zu lange Entfernung aus der Berliner Luft verlernt, ihre Vorzüge zu schätzen und durch zu lange Anwesenheit in Amerika ein Vorurteil für amerikanische Baukunst eingesogen, mögen hier zwei Urteile Platz finden, die in allerletzter Zeit von englischen Kritikern über die amerikanische Baukunst gefällt wurden.

Auch in England war man bis vor kurzem geneigt, die amerikanischen Leistungen kurz als knabenhaften Größenwahnsinn kritikloser Beaux-Arts-Schüler abzutun; um so beachtenswerter ist es, C. und A. Williams-Ellis in ihrem Buche The Pleasures of Architecture (London, 1924) folgendes sagen zu hören:

„Ein architektonischer Stil, der sich in England mit Erfolg eingebürgert hat, ist der amerikanische. Allerdings ist er nicht in Amerika allein zuhause. So viele amerikanische Architekten studieren in der Pariser Ecole des

[1] Der Berliner Architekt Werner Hegemann ist der Schriftleiter von „Wasmuths Monatsheften für Baukunst" und der Verfasser des kürzlich erschienenen umfangreichen Bilderatlasses: „Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst", Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Beaux-Arts, daß in der amerikanischen Baukunst deutlich etwas Französisches zu spüren ist. Dem gewaltigen Lehrkursus der Beaux-Arts-Schule ist es vielleicht nicht geglückt, Frankreich große Architekten zu geben, aber er scheint einen sehr glücklichen Einfluß auf Amerika gehabt zu haben. Die endlosen Perspektiven dieses Kursus, seine äußerst akademische Aufmachung, das lange Fernbleiben des Studenten von der Berührung mit dem praktischen Bauen, der Wert, der auf höchste Korrektheit, gediegenste Zeichnung und vornehmes architektonisches Gelehrtentum gelegt wird — das alles ist für viele Europäer zu viel; aber auf die großartige Lebenskraft des Amerikaners scheint dieser Lehrkursus die glücklichsten Rückwirkungen gehabt zu haben. Amerika ist ein reiches und schnell wachsendes Land, und den amerikanischen Architekten bietet sich darum ein viel größeres Betätigungsfeld als den Baumeistern irgendeiner anderen Rasse. Aber es handelt sich nicht nur um die reicheren Betätigungsmöglichkeiten; der Blick für das Große und die Lebenskraft der amerikanischen Architekten versprechen etwas wie eine neue Baukunst, eine Baukunst, die sich in Größe und Majestät mit der italienischen Renaissance messen kann. Gewiß wird auch in Amerika noch viel Schlechtes und Albernes gebaut, aber es lebt drüben etwas wie ein allgemeines Verständnis für die ungeheuren Möglichkeiten, eine Fähigkeit, die gewaltigen mechanischen Hilfsmittel zur Geltung zu bringen und, wo es drauf ankommt, der Schwierigkeiten im Sturm Herr zu werden; alles das hat die englischen Baumeister zur Bewunderung hingerissen. Diese Bewunderung hat gewisse klar erkennbare technische Folgen in England, denn die amerikanische Baukunst hat ausgesprochene Eigenheiten. So haben z. B. das amerikanische Licht (so erklären manche Beurteiler) oder die amerikanischen Bauvorschriften (so behaupten andere) die amerikanischen Baumeister daran gewöhnt, flachere Profile, kleinere Gesimse und geringere Vorsprünge zu verwenden, als man in England gewohnt ist. Die Amerikaner neigen zu einer gewissen harten, scharf geschnittenen logischen Einfachheit und nicht, wie so viele lebensfreudige Zeitalter, zu Überschwang und reichem Schmuck. Auch gibt es in Amerika jetzt eine ganz neue gotische Mode, in der übrigens die eben genannten Eigenheiten behalten werden. Diese Mode mag vorübergehend sein und keinen Einfluß auf England gewinnen. Wenn die Mode aber Dauer hat, wird man ihr auch in England folgen, denn der amerikanische Einfluß ist in England stark geworden und wird sicher noch stärker werden. So sind z. B. bereits für englische Architekturschüler eine Anzahl von amerikanischen Reisestipendien eingerichtet worden, und viele ausübende Architekten Englands schöpfen nicht nur aus der amerikanischen Baukunst, wie sie sich in England einbürgerte, sondern aus Studienreisen nach Amerika Anregung."

Diese englischen Ausführungen über den amerikanischen Einfluß in England sind ebenso beachtenswert wie das über den französischen Einfluß in Amerika Gesagte. Der vorzügliche und sehr starke Einfluß der Pariser Beaux-Arts-Schule in Amerika ist eine höchst eigentümliche Erscheinung, weil er viel mehr die Moral und die Methode der amerikanischen Baumeister als ihre Formengebung bestimmt hat. Es ist für einen Deutschen auch der Mühe wert, nachdrücklich zu fragen, warum die deutschen Architekturschulen keinerlei ähnlichen moralischen Einfluß ausüben konnten. Jedenfalls ist die Berechtigung der Auffassung zweifelhaft, welche deutsche Beurteiler der amerikanischen Baukunst manchmal den deutschen Einfluß überschätzen läßt. So schreibt z. B. K. T. Stöhr in seinem Buche „Amerikanische Turmbauten" (München, 1921): „Der Einfluß der etwas süßlichen französischen

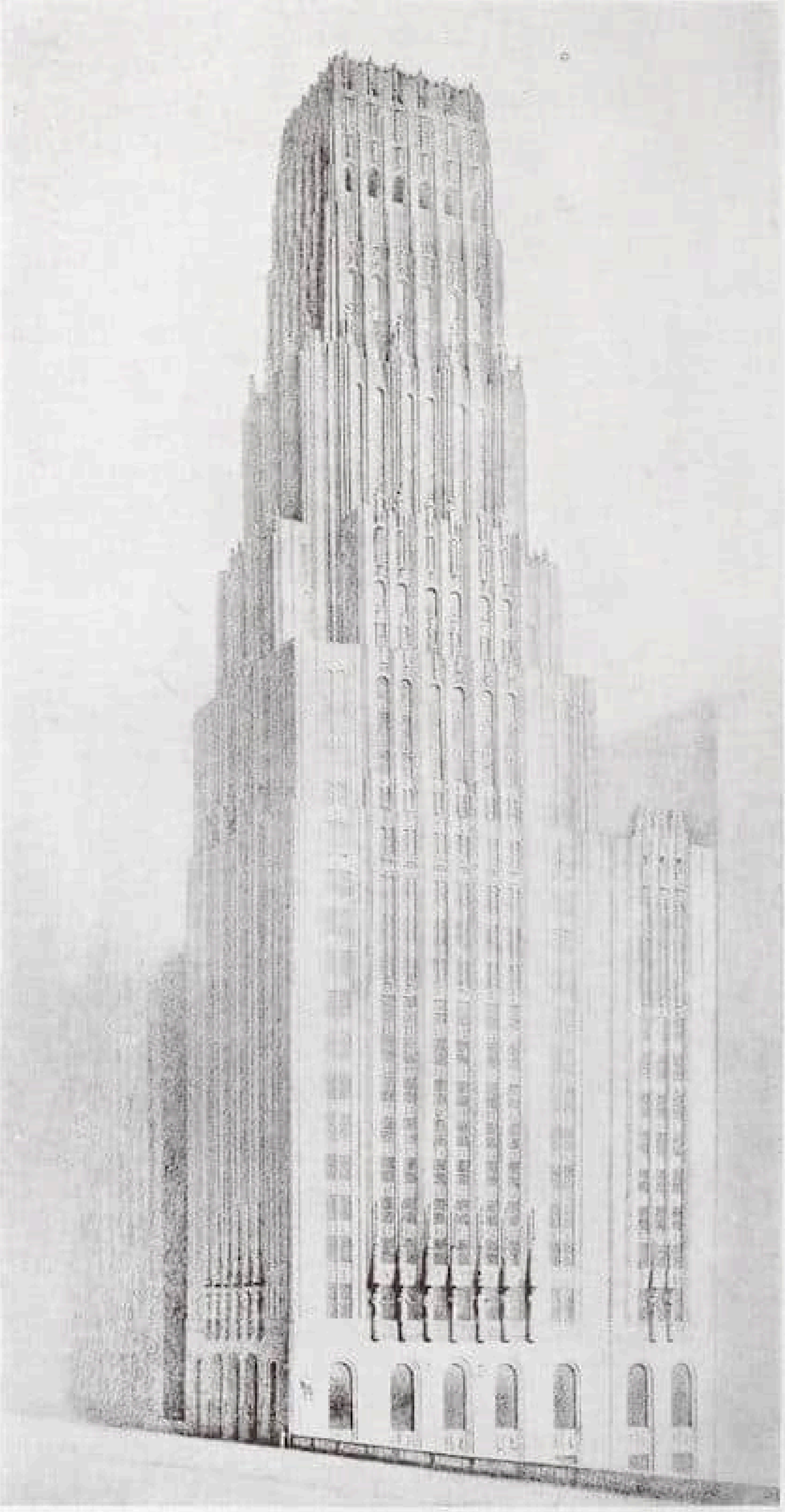
Architektur ist in Amerika allerorts zu sehen, jedoch ist gerade in letzter Zeit der Einfluß der deutschen Architektur, die entgegen der französischen auf geschlossene, einfache Massenwirkung abzielt, stark bemerkbar. Zweifellos ist die Gotik für den Turmbau die geeignetste Stilart; die besten Stücke in gotischem Stil sind von deutschen Architekten oder solchen, die an deutschen Hochschulen studiert haben, entworfen worden." Wie im Gegenteil die Mehrzahl der amerikanischen Baumeister heute über die deutschen Leistungen denkt, dürfte besonders treffend aus der etwas boshaften, „ehrenvollen Erwähnung" hervorgehen, die gelegentlich des Wettbewerbes für den Neubau der Chicago-Tribune einem deutschen Entwurfe von zweifelhaftestem Werte erteilt wurde. Es wurde sehr höflich fast jeder Nation eine „Ehrenvolle Erwähnung" zuerkannt.

Ich hatte verschiedentlich Gelegenheit, mich darüber zu wundern, wie unfähig mir auch scharf beobachtende amerikanische Architekten erschienen, wenn es darauf ankam, unter deutschen Leistungen die plumpen Geschmacksverirrungen der „Renaissance" der 80er Jahre von den ernsteren Bemühungen v. Ihnes, Otto Marchs oder selbst Hoffmanns und von den modernistischen Versuchen z.B. Tauts zu unterscheiden. Allgemein wurde eine Ausnahme fast nur mit Messel (und seinen Nachfolgern) gemacht, dessen Warenhausformen vielen als „sehr interessant" gelten, von dem aber z.B. gewisse Mietshäuser oder selbst der erste Entwurf für die Museumsinsel scharf abgelehnt werden.

Das zweite der englischen Urteile, die hier mitgeteilt werden sollen, ist von C.H. Reilly, der kürzlich ein Buch über die vielgenannte, wenn auch in Deutschland noch wenig gekannte Architektengruppe McKim, Mead und White veröffentlichte (London 1924). Reilly schreibt:

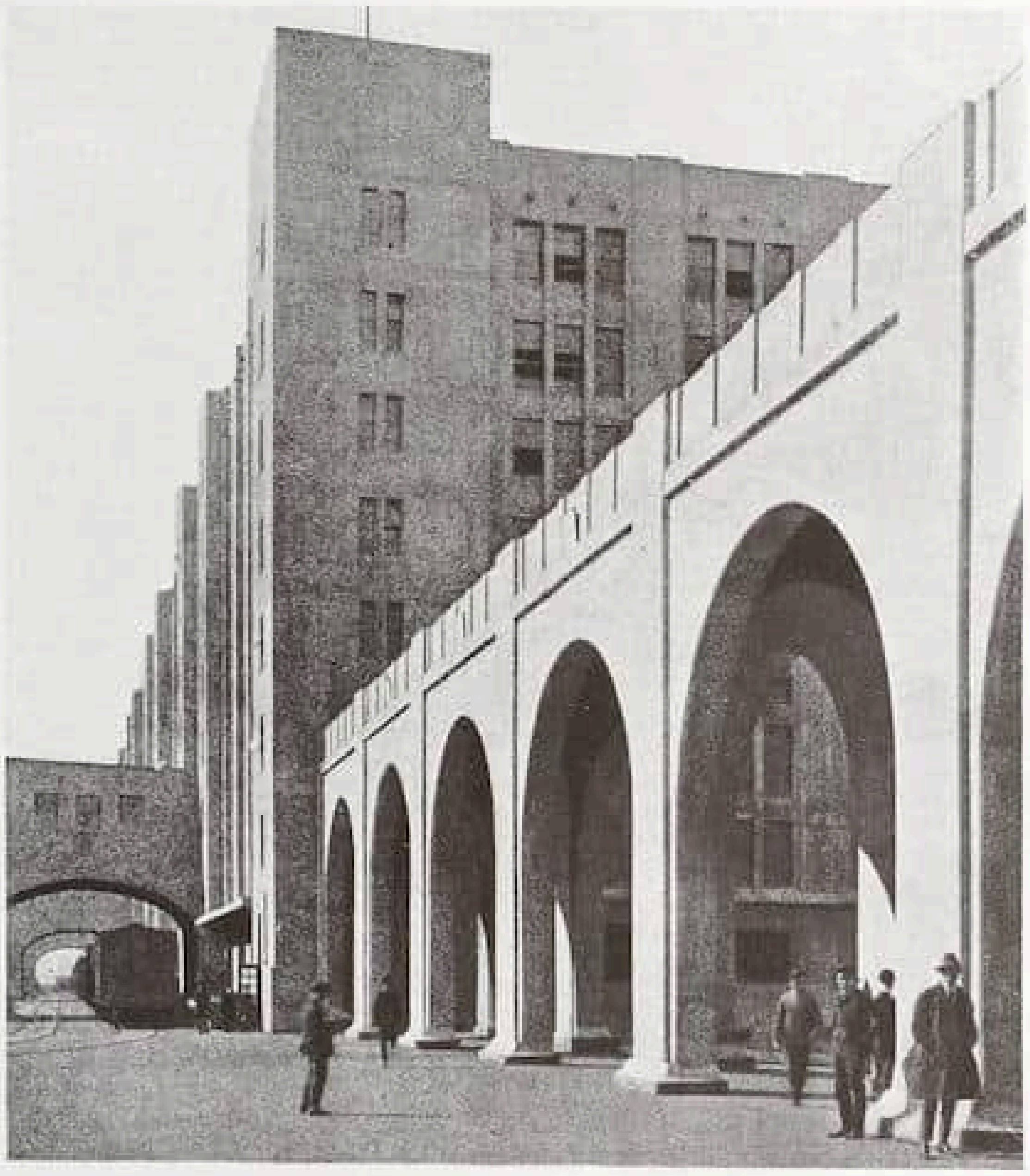
„Mit dem Aufsteigen der Firma McKim, Mead und White haben wir eine neue Erscheinung in der Geschichte der Baukunst, eine Erscheinung, mit der die Welt, solange unsere gegenwärtige Zivilisation dauert, mehr und mehr vertraut werden wird. Mit McKim und seinen Mitarbeitern und seinen Hunderten von glänzenden Schülern und Zeichnern gibt es heute zum ersten Male eine bewußt eklektische Baukunst. Unsere großen Meister der Vergangenheit haben jeder seinen eigenen Stil entwickelt; Wren, Robert, Adams, Cockerell, Barry, wir kennen sie und erkennen leicht ihre verschiedenen Manieren. Wir können gewiß bei einer Wanderung durch New York auch ein Gebäude von McKim, Mead und White erkennen, aber wir erkennen es nur an der Art, wie seine Haltung, sein Maßstab und seine Behandlung die der Nachbargebäude durch Vornehmheit und Zurückhaltung übertrifft. Es zeichnet sich nicht, wie die Gebäude alter Meister, von den Nachbarn durch Verschiedenheit in Art und Stil aus. In diesem Sinne ist es nicht so eigenartig, nicht so individuell. Ist es deswegen — wie die Dinge in unserer größeren modernen Welt einmal liegen — schlechter? Ich wäre bereit, das Gegenteil zu vertreten. Ich glaube, daß ein derartiges Werk mit weniger persönlicher Eigenart besser ist, namentlich in städtischer Umgebung. Diese vornehm zurückhaltenden Gebäude von McKim, Mead und White drücken eine Geistesverfassung aus, wie sie unsere heutige Zivilisation ausdrücken sollte, auch wenn sie es manchmal versäumt. Solche Gebäude würden in London ebenso zu Hause sein, wie in New York. Kürzlich wurde uns mit dem Bush-Gebäude im Londoner Strand ein Werk eines Schülers aus der Werkstatt McKims geschenkt — in Amerika sind alle großen Architekten Lehrer, gleichzeitig unmittelbar durch Erziehungsanstalten (wie die amerikanische Gesellschaft ehemaliger Beaux-Arts-Schüler) als auch mittel-

Blick aus der Säulenhalle des neuen New Yorker Rathauses, 1912 (Architekten: McKim, Mead und White) auf das Woolworth-Gebäude (Architekt: Cass Gilbert)

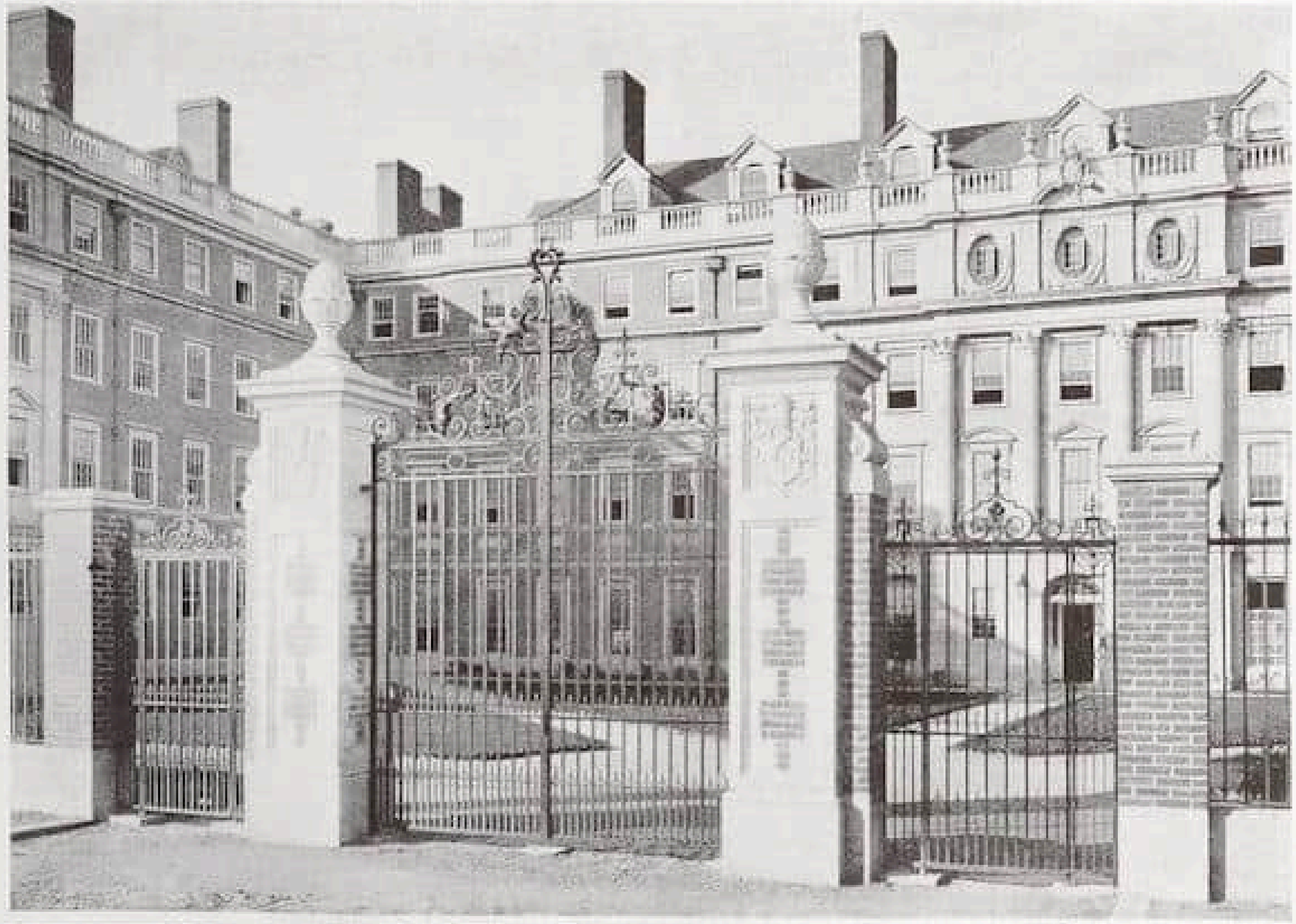


Mit dem zweiten Preis gekrönter Entwurf für das Gebäude der Chicago-Tribune (Architekten: Eliel Saarinen, Helsingfors, Dwight G. Wallace, Bertell Grenman, Chicago)

Saarinen ist einer der bekanntesten europäischen Modernisten. Sein Entwurf für das amerikanische Hochhaus zeigt die Übermacht der heute in Amerika herrschenden gotisierenden Mode



Teil eines Speichers der Heeresverwaltung in Brooklyn, New York
(Architekt: Cass Gilbert)
Die verschiedenen Teile des Speichers sind durch Brücken quer über die Straße verbunden



Studentenwohnhäuser der Harward-Universität Cambridge
(Architekten: Shepley, Rutan und Coolidge)

Wohngruppe in Roland-Park, Baltimore
(Architekt: Howard Sill)

bar durch ihre ausgeführten Arbeiten — und es war gleich wie bei uns zu Hause. Es wirkt nicht exotisch, sondern nur besser als unsere eigenen Arbeiten. Ähnliches könnte man von Mc Kims eigenen Arbeiten sagen. Seine Bücherei für Pierpont Morgan würde bei uns durchaus willkommen sein; obgleich sie von italienischem Geiste umweht ist, gehört sie doch eher in unser Zeitalter als in irgendein besonderes Land. Sie verwirklicht, was wir alle gern verwirklichen möchten, nur soviel besser, zuverlässiger, gewandter und vollkommener. Wenn in England Architekten mit dem Entwurf großer Eisenbahnhöfe betraut würden, dann stünde etwas in der Art des Pennsylvania-Bahnhofes an Stelle der Waterloo-Station, aber es würde viele Jahre dauern, bevor wir etwas schaffen könnten, das sich mit dem Pennsylvania-Bahnhof messen dürfte. Wir haben keine große Bücherei, die, ähnlich wie die schöne Bibliothek der Columbia-Universität in New York, eine unserer Universitäten beherrscht, aber wir fühlen alle, daß wir sehr stolz sein würden, wenn es einem englischen Baumeister gegeben wäre, etwas Ähnliches zu schaffen. Die architektonische Welt ist zu weit, und sie weiß zu viel von der Vergangenheit, als daß sie sich heute mit exzentrischen oder rein persönlichen Lösungen großer Bauaufgaben zufrieden geben könnte. Das hat Mc Kim stark empfunden."

Angesichts solcher bewundernder Äußerungen aus demselben konservativen England, das oft allzu leicht geneigt ist, von Amerika nur die unreifen Leistungen eines Koloniallandes zu erwarten, wird es vielleicht nicht als vorschnelle Urteilsbereitschaft aufgefaßt werden, wenn ich nach jahrzehntelangem Vergleichen der baukünstlerischen Entwicklung auf beiden Seiten des Weltmeeres meine Überzeugung ausspreche, daß uns die Nordamerikaner in baukünstlerischen Leistungen und Ansichten weit überlegen sind, und daß sich in Europa nur die Dänen, die sich vor der „Germanisierung" zu schützen wußten, mit den Amerikanern baukünstlerisch vergleichen können. Ich glaube, daß noch schwere Kämpfe erforderlich sind, bevor das heillose Weltanschauungsgeschwätz und die selbstzufriedene Oberflächlichkeit, mit der in Deutschland „Baukunst" gemacht wird, der unerbittlich ernsten Schulung der Augen weichen wird, die uns die Amerikaner und Dänen überlegen gemacht hat.

Barock und Klassizismus bei Welsch und Dinzenhofer

Von KARL LOHMEYER

MIT dem beginnenden 18. Jahrhundert hebt in der Architektur der rheinisch-fränkischen Lande der Wettkampf zwischen Osten und Westen, zwischen Wien und Paris an. — Barock und Klassizismus bekämpfen sich dort, wo die beiden Rückgrate Europas zusammentreffen, der Rhein, die große natürliche Verbindung zwischen Süden und Norden, der Main und die Donau, die den Osten mit dem Westen vereinen.

Zwei Mittelpunkte künstlerischer Bestrebung, Mainz und Bamberg, das westlichste und das östlichste Kunstzentrum dieser Lande, sind in der Hand eines der bedeutendsten Herrscher aus dem Hause Schönborn, des Kurfürsten Lothar Franz von Mainz. Als Oberbaudirektor von Mainz und Bamberg hat er sich ein Bamberger Landeskind, Maximilian von Welsch, in kluger Erkenntnis seiner umfassenden Kenntnisse in Zivil-, Garten- und Militärarchitektur gesichert, der 1704 in seine Dienste tritt, dem in Bamberg als Hofbaumeister seit Anfang 1708 Johannes Dinzenhofer untersteht. Zwei Typen treffen hier zusammen, der des Grand-Seigneurs unter den Architekten, die Vereinigung von Ingenieuroffizier mit dem Baukünstler erstrebend und erreichend, und der aus den Bauhütten des Mittelalters herausgewachsene, aus dem Bauhandwerk groß gewordene Typ, wie sie sich beide damals anfingen zu ergänzen und in Wechselwirkung zu schaffen, da sie nun einmal aufeinander angewiesen waren in einer Zeit, wo der einfache Hofbaumeister nicht mehr in der Lage war, bei den nun anhebenden großartigen Planungen der Residenzen großer Herren mit ihren umgebenden Gartenanlagen, das ihren Wünschen Zweckdienliche und Bequeme zu schaffen.

Und in Welsch sowohl wie in Dinzenhofer kommt dieser Wettstreit zwischen Barock und Klassizismus zum erschütternden Austrag, dem sie beide schließlich erliegen trotz aller Gegenanstrengungen. Und dieser Zwiespalt in ihren Werken war es gerade, der bisher das Bestimmen, die Kenntnis von ihren Bauten so erschwerte, da man mit dem besten Willen es nicht vermochte, ihre Werke beider Stilarten auseinanderzuhalten und zusammenzubringen.

Beide Meister sind nun in ihrer Art Stammväter einer rheinisch-fränkischen Architektengenealogie geworden und haben so ihre bedeutende Einwirkung auf das kommende Architektengeschlecht genommen, in dem unter der Führung Balthasar Neumanns eigentlich erst das erstand, was als rheinisch-fränkischer Barock diese ganzen Lande einheitlich erfüllt hat. Nach Mainz und zu Lothar Franz von Schönborn war Welsch erst im Juni 1704 gekommen, nachdem er seine Jugend in der Stadt Bamberg verlebte und den gewöhnlichen Bildungsgang der Ingenieure durchgemacht hatte, „nach vollendeten studiis, gethanen vielen Reisen und erlernten mathematischen Wissenschaften". Von 1695 an zeichnete er sich in Feldzügen aus und war damals in Savoyen, in Ungarn, Polen und am Rheinstrom dabei. Wir können schließen, daß ihn seine Reisen sonst bis Rom, Paris und des öftern nach Wien geführt haben. Borromini, Mansart und Fischer von Erlach sind für ihn hier die Gebenden gewesen. Sein Haupt- und Lieblingsmotiv hat er von Borromini übernommen, die große Bogennische in der Mitte seiner Bauten in ihrer wirkungsvollen, perspektivischen Anlage, die er bei seinen üppig-kraftvollen Plänen für die

Domfassade in Würzburg, in denen für die Schönborn-Kapelle, am Statthalterpalais in Erfurt, an dem ihm zugehörenden Mittelbau des Deutschordenshauses in Frankfurt und auf vielen seiner weiteren Entwürfe für Kirchen und Paläste mit ebenso großer Vorliebe wie sein Lehrer Borromini angewandt hat, der Einfluß Fischers von Erlach zeigt sich in dem Gesamtaufbau seiner Portalanlagen mit dem Balkon und der Vereinigung der Fensterachsen darüber zu einem wirkungsvollen Mittelschaustück, und die Beziehungen seines Biebricher Rundtempels zu dem Mittelpavillon des Palais Schwarzenberg, aber auch zu dem des heute verunstalteten Palais Auersperg in Wien sind auch sehr deutlich erkennbar.

Die Einwirkung Mansarts und der Kunst des Westens zeigt sich frühe im Grundriß, nur zögernd und sich seiner Art widersetzend, die mit oberitalienischer Fülle gerne borrominische Kunst derber in der Art des Böttingerhauses in der Judengasse in Bamberg, bei dem sich uns am deutlichsten sein Einfluß erschließt, durchsetzte und süddeutscher umgestaltete.

Hier sind die Fuldaer Orangerie, die Stallungsbauten in Pommersfelden, die Orangerie in Gaibach und schließlich auch das deutsche Marly, die Favorite in Mainz in ihrer späteren Hauptanlage, wichtige Beispiele, und auch auf die vielen noch zu klärenden Beziehungen zu seiner Kunst beim Kasseler Orangerieschloß — Mittelbau zu Biebrich, Rückfront zu den Pommersfeldener Stallungen — sei wenigstens hingewiesen. Aber auch das sind ganz und gar nicht Bauten, die es rechtfertigen, ihn „einen nüchternen Mansartschüler“ zu nennen, denn er hat sie jeweils mit so viel rheinisch-fränkischer Laune und Festesfreude durchdrungen, daß sie zu „Prunkstücken heiteren Barockstils“ geworden sind.

Das Wichtigste, was er von Frankreich gelernt hat, sind aber doch die Einflüsse gewesen, die sich auf Gesamtdispositionen von Bau- und Gartenanlagen erstrecken, und hier hat er auf die bedeutendsten Residenzbauten dieser Lande noch seinen besonderen Einfluß vermittelt, bei deren erster Anlage er in vielem ein Hauptideengeber war — neben seinem kunstverständigen Herrn selbst und dessen Obermarschall Philipp Christoph von Erthal, selbst als Architekt und Boffrandschüler zu werten, frühe nüchterne Formen auch im Aufbau verlangend und so einen weiteren Typ der Vereinigung von Hofkavalier mit Architekt — wenn auch in der Technik dilettierend — schaffend, dem sein Nachahmer am Mainzer Hofe, der Freiherr von Ritter, folgte und schließlich den nicht mehr alamodischen Welsch aus dem Sattel des Zivilbauwesens hob. Und als Gegensatz dazu die eigentlichen Schüler Welschs, die noch lange die Kunst des Westens mit warmem Leben zu durchdringen wußten, Thoman im Palais Kasselstadt in Trier, Küchel in seinem Bamberger Rathaus auf der Brücke und Stengel mit der Ludwigskirche in Saarbrücken.

Bei Bruchsal, bei Würzburg und Pommersfelden gebührt ein wesentliches Verdienst bei ihrer Gesamtanlage und bei ihren Anfängen Maximilian von Welsch, der für die Ausbildung sowohl der aufgelösten Residenzanlage, wie der geschlossenen im Hufeisengrundriß, sei es mit oder ohne Innenhöfen, ihrem Pavillonsystem eine wichtige Rolle in deutschen Landen gespielt hat.

Bei Pommersfelden fließt der Einfluß des Oberbaudirektors mit dem des Hofbaumeisters zusammen, die allgemeine Anlage mit dem Garten hören nach Mainz, das Pavillonsystem, von weitem hier wie die Massen zusammenhaltende Ecktürme eines Feudalschlosses wirkend, und ebenso die offenen Seitenhallen, die Grundidee für ein gewaltiges Treppenhaus und selbst manches, wie die zarteren französischen Profile im Mittelbau, das alles weist an den Rhein, wo

die leitende Baukommission, gebildet von dem erbauenden Kurfürsten, von Welsch und Erthal, saß. Der Einfluß Wiens und Hildebrandts kam erst später hinzu in der prunkvollen Ausgestaltung des Treppenraumes mit der inneren Galerie, in der der Gemäldegalerie und noch manchem anderen.

Im Aufbau aber hatte der örtliche Bauleiter Johannes Dinzenhofer Gelegenheit genug, seine Kunst zu erweisen, wenn er auch nicht imstande war, wie später Balthasar Neumann bei Würzburg den Bau als ein vollendetes und einheitliches Kunstwerk in Verbindung von Mittelbau und Flügeln bei all dieser kollektivistischen Mitarbeit und Einsprache zu hinterlassen. Aber im Aufbau zeigt sich deutlich sein Einfluß, seine klassische Natur an den Seitenflügeln, der barocke Einfluß des Ostens, insbesondere von Prag, am Mittelbau und wohl auch noch beim großen Saal in trefflicher Weise.

Ich habe seinerzeit im stilistischen Vergleich des Bamberger Böttingerhauses am Wasser mit Prager Werken, wie der Villa Amerika und anderen Wohnbauten, darauf hingewiesen, daß meiner Ansicht nach sich ein unmittelbarer Einfluß der Prager Dinzenhofer im Fränkischen geltend gemacht hat, der sich mit der im allgemeinen kühleren Art des Johannes Dinzenhofer mischte (Neue Heidelberger Jahrbücher N. F. I 1924 und Das Lochner-Heußsche Schloß in Kissingen, ein Werk von Johannes Dinzenhofer, Saale-Zeitung August 1924, Fränk. Kurier 1924 usw.). Das hat jetzt eine erfreuliche Bestätigung in einem Fund erhalten, der J. Morper im bambergischen Kreisarchiv gelungen ist (vgl. Bamberger Blätter f. Kunst u. Geschichte, Februar 1925), wonach Johannes Dinzenhofer in einem Gesuch an den Kurfürsten Lothar Franz sagt: „Alldieweilen aber auch mich von Jugend an auf das architektonische gelegt, hierzu die Fundamenten bei zwei berühmten Baumeistern zu Prag erlernet, auch in Italien blos darum, damit in dieser Kunst ein und das andere sehen möchte, durchreiset.“ Fontana und Prager Architekten wie Leuthner und die Dinzenhofer sind also hier die Gebenden gewesen. Von letzteren wohl der Zeit nach besonders der ältere Christoph Dinzenhofer. Und des Johannes klassischer Zug kam von Süden, seine barocke Art wieder von Osten. Der Dom von Fulda steht auf der einen Seite, Banz unter dem Prager Einfluß. Der Kern des Fuldaer Schlosses und das Schloß von Kissingen zeigt, um auch Wohnbauten herauszugreifen, seine klassischen, das Böttingerhaus am Wasser in Bamberg und die Pavillonbauten von Ebrach seine barocken und östlichen Bestrebungen, und so deutlich in einigen Teilen, daß ich immer noch versucht bin, an einen unmittelbaren Einfluß zu denken, der sich mit der Kunst am meisten verwandt erweist, wie man sie gewöhnlich schon mit dem jüngeren Prager Kilian Ignaz Dinzenhofer in Verbindung bringt.

Diese Prager Einwirkung hat sich eben auch auf die Abtei Ebrach sehr zu ihrem Vorteil ergossen. Während das Schema der Flügel- und Hofbauten hier dem älteren Leonhard Dinzenhofer angehört, zeigt sich deutlich im Aufbau des vorderen Mittelpavillons in den schweren Säulenstellungen, dem vielfach verkröpften massigen Giebel darüber mit seinen schlanken Figuren (vgl. dazu Dom in Fulda, Kirche in Banz, Mittelbau von Pommersfelden, Pläne für Holzkirchen usw.) die Hand des Johannes Dinzenhofer, mit der sich hier in der Dekoration, vor allem dem Aufbau der Portalachse, Beziehungen zu Greising und Würzburg vermischen, zu dem Verfeinerer im neuen Sinne derber Petrinischer Art (vgl. Clemens Schenk: Petrini-Greising. Bauanalytische Untersuchungen zum Würzburger Barock. Diss. 1920, Würzburg, und leider nicht im Drucke erschienen, was bei ihren wichtigen Ergebnissen dringend zu wünschen wäre), die bei ihm einen größeren Zug dann annahm, als

sich das Wirken von Welsch auch in Würzburg fühlbar machte; das erweist vor allem Greisings Mittelpavillon des Klerikerseminars daselbst mit seinen größeren Linien und der wirkungsvollen perspektivischen Art des Eingangsbogens, der direkt Welschischer Kunst entlehnt scheint.

Weit mehr als an diesem doch noch etwas mißlungenen Ebracher Vorderpavillon, der noch mehr die ganze Front in all ihrer Fülle der Motive beschwert und nicht allzu geschickt in ihr sitzt, zeigt sich dann aber leichterer Prager Einfluß beim Seitenpavillon und vor allem bei jenem in der Geschichte des Barocks noch merkwürdigerweise so gut wie unbeachteten Wunderwerk süddeutscher Dekoration und straffer Gliederung, dem kaum, der traurigen Verwendung des Baues halber, zugänglichen Mittelpavillon des eigentlichen Ehrenhofes des Abteipalastes, der sich heute hinter hohen Mauern verbirgt. Und doch gehört er wie der fast ebenso vergessene Hauptpavillon der Abtei Mettlach a. d. Saar zu den herrlichsten Beispielen unmittelbaren östlichen Einflusses von Böhmen und Schlesien her, und sie beide dürfen nicht länger im Hintergrunde dieser Forschung stehen, sondern müssen in ihren Mittelpunkt unbedingt gerückt werden. Dieser Ebracher Mittelbau im Ehrenhof ist zugleich das Beste und des Baumeisters der Konkordia allein Würdige an dieser ganzen überreich gezierten Klosterresidenz.

Es bleibt nun noch ein Wort über den Wohnbau in Bamberg selbst zu sagen, der Stadt der großen Baumassen auf den Bergen, mit der geistlichen Festung von Dom und Bischofswohnung und der geistlichen Zitadelle des Michelsberg darüber.

Und da muß man sagen, keine Stadt in Rheinland-Franken, nicht Würzburg, nicht Mainz und Trier, weisen eine solche Fülle der Mannigfaltigkeit in einem Jahrhundert an Wohnbauten auf, vom wildesten Barock bis zum ruhigen Klassizismus. Denn neben den bekannten Meistern waren gerade hier zu allen Zeiten bis zum Schlusse des Jahrhunderts zahlreiche bürgerliche Baumeister tätig, die sich trotz aller Einflüsse ihre Eigenart nicht nehmen ließen.

Und wenn die etwas monotone Art römischen Barocks, die dadurch auch nicht anregender wurde, daß sie durch die Kunst des französischen Hugenotten Dieussarts hindurchgegangen ist, sich bei dem alten Dinzenhofer reicher in der Residenz, klarer am Michelsberg und in einem schönen Beispiel sein Einfluß am Bibrahaus in der Karolinenstraße und in der einfacheren Art bei der Hypotheken- und Wechselbank am Obstmarkt erweist, wenn dazu eine bedeutsame Gruppe eines noch festzustellenden Baumeisters schon in dieser frühen Zeit in dem wuchtig, Gotik und Barock zusammenschmelzenden Adelshof in der Langestraße 3, dem Raulinohaus, beim Bau am Pfahlplätzchen 1, am Jakobsplatz 4 und dem in der Karolinenstraße 6 tritt — von dem „sogenannten Erlanger Baumeister“ ist urkundlich damals einmal die Rede —, so triumphieren die barocken Einflüsse Welschs beim Böttingerhaus in der Judengasse, seine klassischen etwa bei dem Hause in der oberen Sandgasse 6, die östlichen von Prag aus auf Johannes Dinzenhofer bei der Konkordia am Wasser, die sich dieser große bürgerliche Bauherr Böttinger im Gegensatz zu seinem ersten Haus in Genueser Art nun als Wasserpalast in Venediger Weise errichten ließ. Und diese Einflüsse des Johannes Dinzenhofer zeigen sich weiter auf reichere Art beim Hause auf dem Grünen Markt 8, auf einfachere beim Brauhaus Kleebaum am Kaulberg 7 und bereiten hier deutlich die Kunstweise des Meisters vom Rathaus auf der Brücke vor, von Küchel, dem geborenen Bamberger und Böttingerschwiegersohn, der also auch lokale Einflüsse verarbeitet hat. Und die aufgelösteste Art finden wir in der Dekoration an dem Hause Hauptwachenstraße 7, bei dem sich Würz-

burger und Wiener Einflüsse kreuzen und das man füglich einen steinernen Falken von Würzburg nennen könnte, den der Chargé d'affaires Hildebrandts beim Würzburger Residenzbau, der Ingeniur Tatz, errichtet hat. Aber auch der französische Neuklassizismus fehlt nicht, wenn er sich auch hier glücklich mit süddeutscher Art vermischt.

Wenn man am Dom vorbei, vorbei an der meisterlich ihm angepaßten Gruppe des Neumannbaues, den nur er so, ähnlich wie in Trier, mittelalterlicher Kirchenkunst anfügen konnte, so öffnet sich der Blick beim Beschreiten der Treppe zum Oberbach herab einem der malerischsten Städtebilder dieser Lande, in dem im Hintergrund die reich gegliederte gotische Pfarrkirche hinansteigt und in dem vorn eine Hausgruppe steht, in der neben dem hochgestaffelten Giebelhaus des alten Ebracher Hofes unter steilem deutschen Dach ein Haus mit so reiner neufranzösischer Dekoration erscheint, daß sich hier wohl, wie auch an Bauten am Michelsberg (Nr. 2 und 6) schon Einflüsse der Mainzer oder Ansbacher Hofkavalierarchitekten zeigen, trotz aller Laune, die noch das Allianzwappen über dem Tor umspielt. So ziehen sich gerade beim Bamberger Bürgerhaus, besser wie anderswo, all die Fäden zusammen, aus denen das rheinisch-fränkische Barock entstand, Barock und Klassizismus, wie er in den Werken Welschs und Dinzenhofers kämpft, von denen der eine seine Jugend in Bamberg verlebte, der andere von hier aus seine Haupttätigkeit entfalten durfte. Und von beiden hat Balthasar Neumann seine Einwirkungen erfahren, von dem ersteren in vielem, am meisten wohl im Palastbau, von dem letzteren in seiner Kirchengestaltung, hat auch von lokalen Würzburger Einflüssen, wie sie ihm über Petrini-Greising vermittelt waren, manches gewonnen, den ernüchternden Klassizismus des Westens auch unmittelbar in sich aufgenommen, der ihm aber die Wucht einfacher Baumassen vermittelte und schließlich alles mit der österreichischen Wärme Hildebrandts durchdrungen, so daß recht erst unter den Wehen der Würzburger Residenzplanung das rheinisch-fränkische Barock geboren wurde.

R U N D S C H A U

DAS PROBLEM DER ROMANTIK

Pforr in den Mittelpunkt einer Untersuchung über das Wesen der bildenden Romantik zu stellen, war zweifellos ein glücklicher Gedanke. Man konnte so zu anderen Resultaten kommen, als wenn man von Runge oder C. D. Friedrich ausging. Das Verdienst von Fri z Herbert Lehr ist es, eine so scharfsichtige Methode an diese Analyse zu wenden, daß sich ein Stilbegriff der Romantik ergibt, gegen den wissenschaftlich kaum etwas einzuwenden wäre; der das viel umstrittene und immer etwas unklar gebliebene Problem dieser deutschen Romantik mit Verstandeskühle und Klarheit ein für allemal zu lösen scheint[1].

Sein Buch greift recht weit aus. Leben und Schaffen Franz Pforrs, des mit 24 Jahren gestorbenen, wird mit einer Akribie beschrieben, wie man sie bisher eigentlich nur an die berühmtesten alten Meister zu wenden pflegte. Man mag einwenden, daß ein starker Band von 365 Seiten, mit einem üppigen Apparat von ungedruckten Briefen, Künstleraufsätzen, historischen Exkursen, Katalogen und Registern ein wenig viel sei für die schmächtige Gestalt des jungen Malers. Aber er wird gerechtfertigt durch das erreichte Resultat, das er nach all dem Aufwand zieht: die Stilbestimmung des Romantischen, für die ihm Pforr am Ende nur Paradigma gewesen ist.

Dies Buch hat gar nichts von den Mängeln eines Erstlings; es ist erstaunlich fertig und zeigt eine bis in den letzten Winkel bestimmte Überlegenheit in allem Konstruktiven, eine so lückenlose Durchdenkung und Beherrschung des Stoffes, wie sie uns nur bei wenigen kunstkritischen Büchern überhaupt begegnet ist.

Die logische Klarheit im Durchschauen der Begriffe und Zusammenhänge verführt Lehr nun aber zu einem Übermaß an Kritik, die als der Punkt erscheint, wo er etwas jugendlich wirkt. Keiner findet Gnade vor seinen Augen, von Wölfflin angefangen bis herab zu den Unglücklichen, die das Pech gehabt haben, die Zeit der Romantiker vor Lehr systematisch zu behandeln: Kuhn, Christoffel, Eberlein, P. F. Schmidt. Mit besonderer Erbitterung nimmt er sich des Letzten an, von dem er sogar sechs (statt drei) Bücher über die Zeit gesehen haben will (kleiner Prestidigitateur!); aber die Gerechtigkeit gebietet zu sagen, daß er nicht einmal seinen Lehrer R. Hamann verschont, in dessen Seminar sein Werk entstand und verlegt wurde. Gott ja: Lehr hat immer recht, wenn er von Leder zieht. Aber ist es unbedingt von nöten, immer und unentwegt von Leder zu ziehen, wenn man recht hat? Und die Form seiner Polemik macht sie nicht liebenswürdiger.

Ja, wir werden alle umlernen müssen, die wir uns die Finger am heißen Suppentopf der Romantik verbrannt haben; einschließlich der Literarhistoriker, von denen weder Ricarda Huch noch Fritz Stich vor Lehrs Augen Gnade finden, allerhöchstens Heym und Mehlis. Und hier gewinnt die Angelegenheit einen hochdramatisch-nationalen Anstrich. Denn der Weisheit letzter Schluß ist kein anderer als der, daß Goethe den eigentlichen Gipfel der Romantik bedeutet, und daß es gar keinen Gegensatz zwischen „Klassik“ und „Romantik“ gibt. Daß Klassik schlechthin der Höhepunkt der Romantik sei.

Was ist denn Romantik? Bisher, sagt Lehr, hat darüber ein wildes Chaos verschwommener Meinungen geherrscht. Es gab nur ein „Zerrbild der Romantik“ in den Köpfen der deutschen Forscher, das etwa so aussah: „Schwärmender unpraktischer Idealist und Phantast — reaktionärer Pietäts- und Traditionsdusler, — lebensuntüchtiger Ästhet, nur das Geschmackvolle erstrebend, nur beschauend und genießend.“ (Wir wollen nicht darüber streiten, wo und wie weit dieses alberne „Zerrbild“ auf die Untersucher der Romantischen zutrifft: im Negativen ist eben auch Lehr nur negativ).

Aber nun kommt seine eigene Definition, aus dem Wesen der Pforrschen Kunst gezogen. Der Begriff des Romantischen darf nicht vom Inhaltlichen und Assoziativen ausgehen, sondern vom Formalen, wie jede Stildefinition. Und dieser Stilbegriff lautet: Durchdringung des Gefühls (des Unbewußten, der Anschauung) mit dem Verstand, mit höchster geistiger Bewußtheit; Romantik ist „intellektuelle Anschauung oder intuitiver Verstand“.

Die Anwendung dieser knappen Formel auf die Werke der echten Romantiker — von denen Lehr die „fragmentarischen“ wie Overbeck oder Tieck mit Strenge absondert — erscheint bei ihm ungefähr unfehlbar. Allerdings: aber es wird nicht geleugnet werden können, daß dieses Resultat nur eine Teilwahrheit darstellt. Wenn Runge und Carstens und Genelli außerhalb des erreichten Begriffes fallen und zu Übergangserscheinungen werden, wenn wirklich nur Pforr, Fohr und Friedrich ihm

[1] F. H. Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes. Verlag des Kunsthistorischen Seminars der Universität Marburg. 1924.

völlig genügen: so ist es klar, daß er bei aller logischen Bestimmtheit doch zu eng gefaßt ist. Man kann eben ein vielfältiges Zeitphänomen wie die deutsche Romantik nicht bloß von der Form aus erfassen und jede Mitwirkung der Gefühlsinhalte kategorisch abstreiten. Selbst bei Pforr kommt er, nach Feststellung seiner „abstrakten Linie" und „Medial-Perspektive" mit den kontrastgebenden Flächenfarben, als zu dem letzten tiefsten Wesensmerkmal zu jener „Traumgeistigkeit", die nichts mit Form zu tun hat. Was aber Pforr recht ist, darf Runge das vorenthalten werden? Runges abstrakte Linie ist Trägerin eines Weltgefühls, das sich ebenso in pantheistischer Religiosität wie in musikalischer Farbensymbolik offenbart. Unmöglich, diese Mischung formaler und inhaltlicher Werte auseinanderzureißen und zu dekretieren: bis hierher geht das Romantische und nicht weiter. Sicherlich ist jene „intuitive Verstandes"-Theorie eine schöne Definition formalistischer Logik. Aber es geht damit wie mit allen allzu scharf fixierten Kategorien; sie bleibt Theorie vor der vielgestaltigen Wirklichkeit. Der Logiker Lehr muß vor komplizierten Erscheinungen versagen. Er macht es sich leicht, indem er z. B. Carstens mit kurzer diktatorischer Handbewegung als „fragmentischen" Destruktivisten der Sturm- und Drangzeit abtut, der jede Technik und jede Kunstform als überflüssig über Bord warf. So haben schon die vagen Theoretiker der Impressionisten- und Vor-Impressionistenzeit gesprochen. Die Verstandesschärfe der Lehrschen Deduktion entpuppt sich hier als ziemlich reaktionär.

Vielleicht gelingt es ihm einmal, den rechten Ring zu finden, dem er so nahe gekommen ist. Denn es ist nicht zu leugnen, daß seine These die verworrenen Fragen der Kunstentwicklung um 1800 sehr vereinfacht hat. Wir hängen nicht an Bestimmungen, die sich nicht als haltbar erweisen, und hoffen von der geistigen Klarheit Lehrs, daß sie uns die vielfachen Verschlingungen der deutschen Kunstgeschichte um 1800 in einer gründlicheren Untersuchung auseinanderlegt, als in einem Schlußwort zu „Franz Pforr" geschehen konnte. Hier muß er seine Eignung als Historiker großen Stils einmal erweisen, wenn wir ihm seine polemischen Kindereien endgültig gutschreiben sollen. Dabei wird er aber nicht umhin können, das Problem des doppelten „Klassizismus", die Probleme Carstens und Runge etwas gründlicher zu durchdenken als bisher und die Einseitigkeit rein formaler Betrachtung zu ergänzen. *Paul F. Schmidt.*

Sammlungen

DER ANKAUF DER FIDEIKOMMISS-GALERIE FÜR DAS PROVINZIAL-MUSEUM IN HANNOVER

Durch die Kündigung des Vertrages, der zwischen der Provinz Hannover und dem Herzog von Braunschweig über die sogenannte Fideikommisgalerie bestand, durch den letzteren, wurden die Neuordnungsarbeiten der Kunstsammlungen plötzlich unterbrochen. Da aber die Fideikommisgalerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg einen wesentlichen Bestandteil der Kunstsammlungen bildete, mußte die Provinz wenigstens einen Teil der Galerie dem Museum zu erhalten suchen. Bei den schlechten Geldverhältnissen der Provinz, und da gleichzeitig ein Antrag auf Bewilligung von Mitteln für den Neubau eines Naturkunde-Museums vorlag, war es der Provinzverwaltung nicht möglich die ganze Galerie (615 alte und 182 neue Meister) zu erwerben.

Die Verhandlungen über den Ankauf wurden von dem Landesdirektorium der Provinz Hannover und der herzoglichen Verwaltung geführt. Der Herzog von Braunschweig machte von seinem Recht, einzelne Bilder für sich zurückzubehalten, Gebrauch und so gingen dem Museum unter anderem ein kleiner Holbein, Porträts von Pèsnes und Ziesenis und einige gute alte Niederländer verloren. Zunächst dachte man daran, die 200 wichtigsten Bilder dem Museum zu erhalten, aber auch dieser Plan mußte fallen gelassen werden, da infolge der Verkaufsverhandlungen, die von der herzoglichen Verwaltung gleichzeitig nach verschiedenen Seiten geführt wurden, ein Teil der Bilder dem Handel überlassen werden mußte, um so einem übermäßigen Hochtreiben der Preise zu begegnen.

Für 179 Bilder, die dann noch übrigblieben, wurde ein Preis von 1910000 R.-M. gefordert, einschließlich des Porträts Eduard VI. von Holbein, das eine Million kosten sollte. Da der Provinzialausschuß den Ankauf des Bildes zu diesem Preise ablehnte, wurde auf Antrag des Oberpräsidenten der Provinz Hannover vom Ministerium die Auslandssperre über die gesamte Fideikommißgalerie verhängt und erst wieder aufgehoben, als die herzogliche Verwaltung die Zusicherung gegeben hatte, die mittelalterlichen Sammlungen des Welfen-Museums 30 Jahre unberührt im Provinzial-Museum zu lassen. Der Holbein wurde dann für 1250000 R.-M. vom Schwieger-

sohne des englischen Königs, Lord Lascelles, gekauft.

Anfang Mai genehmigte der Prov. Landtag gegen die Stimmen der Linken den für die Provinz sehr günstigen Ankauf der übrigen 178 Bilder. Unter ihnen befinden sich fast alle für die Provinz wichtigen altdeutschen Malereien, ein Melanchthonbildnis von Holbein, 4 Cranachs, fast alle Niederländer von Bedeutung, Poussin, Lawrence und die besten Bilder des 19. Jahrhunderts.

Wie die Dinge nun liegen, wird es möglich sein, die Neuordnung der Kunstsammlungen noch in diesem Jahre zu Ende zu führen. Daß es aber unter den herrschenden schwierigen Verhältnissen gelungen ist, wenigstens einen Teil der Galerie zu erwerben, ist vor allem der Umsicht des Dezernenten, Schatzrat Dr. Hartmann und der Tatkraft des Leiters der Kunstsammlungen, Dr. Dorner, zu verdanken. *F. St.*

MODENA

Der Katalog der Galleria Campori, von der hier berichtet wurde, ist aus der Feder des Besitzers, mit einer Einführung von Malaguzzi Valeri und vielen Abbildungen, bei Cavallotti in Modena erschienen. *A.C.*

WIEN

Neuerwerbungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Bei der kürzlich stattgehabten Vorführung des Zuwachses des Wiener Kunstgewerbemuseums fiel besonders eine ausdrucksstarke Ölberggruppe aus bunt glasiertem Ton auf — bestehend aus Christus, zwei Jüngern und dem Trostengel — die sich ursprünglich an der Kirche von Steinbruch am Wimberg (Oberösterreich) befand. Nicht nur ein Hauptwerk österreichischer Hafnerkunst des frühen 16. Jahrhunderts, sondern auch in ihrer Farbenpracht ein Unikum der gleichzeitigen europäischen Glasurkunst. Der Wende des 15. Jahrhunderts gehören zwei prachtvolle italienische Samte an: ein Antependium mit großem goldenen Granatapfelmuster auf rotem Grunde und ein Vespermantel aus rotem Venezianersamt, beide aus oberösterreichischem Kirchenbesitz. Von Interesse ist auch die farbenschöne Hinterglasmalerei des Monogrammisten V.B.L. (aus dem späten 16. Jahrhundert) mit Venus und Cupido. Zu den bemerkenswertesten Stücken zählt die Toilettegarnitur der Aurora von Königsmarck mit Darstellungen in Goldreliefemail auf bunt bemaltem Kupferemail, die sich auf die Favoritin Augusts des Starken und die Geburt des Marschalls Moritz von Sachsen beziehen. (Dresden gegen 1700.) Frühem französischen Rokoko entstammt unter anderem ein reich verzierter Kaminvorsatz aus feuervergoldeter ziselierter Bronce. Das Porzellan ist mit einem umfänglichen Jagdservice der ehemaligen Reichsabtei St. Blasien im Schwarzwald (Wiener Porzellan der Du Paquier-Zeit mit Jagdszenen, Tier- und Landschaftsbildern, Laub- und Bandelwerk in Schwarzlot und Gold), ferner durch eine entzückende, farbenbunte Verlobungsgruppe von A. Grassi vertreten.

Innerhalb der neugeordneten Sammlung von Gegenständen aus unedlem Metall, die durch zahlreiche Gelb- und Rotgießerarbeiten des 15.—18. Jahrhunderts bereichert wurde, ist nun auch die bereits im Vorjahre dem Bestande des Museums einverleibte Sammlung künstlerisch verzierter Zinnmodeln für Marzipan, denen Modelle von P. Flötner und anderen Nürnberger Kleinmeistern zugrunde liegen, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden.

Aus dem Nachlasse Dag. Peches sind an 200 Blätter mit Entwürfen des Künstlers in den Besitz des Museums gelangt. *P.-N.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Novembergruppe / Arthur Segal / Paul Signac.

Während sich in den ganzen letzten Jahren die Novembergruppe an der großen Sommerausstellung des Vereins Berliner Künstler als radikaler Untermieter im Palast der Rückständigkeit beteiligt hatte, ist diese Sozietät der Gegensätze nun aufgeflogen und die entwicklungsbewußte Minorität zu einer separaten Veranstaltung genötigt worden, die in den Räumen der Sezession ein Unterkommen gefunden hat. Es liegt gewiß nicht nur an dem jetzt mangelnden Kontrast, wenn dies Auftreten der importantesten Vereinigung künstlerischer Aktivität keinerlei geschlossenen oder entschiedenen Eindruck von wirklicher Bewegung, von gerichtetem Formwillen ergibt, wenn man kein Bekenntnis spürt, keine Stoßkraft. Das allgemeine Gerede vom Ende der modernen Kunst, von Resignation und Reaktion ist gewiß unzutreffend; aber so viel ist richtig, daß die programmatischen Ideen in der Auflösung begriffen sind. Vielleicht präsentiert sich die Novembergruppe diesmal in nicht recht gültiger Form, obzwar die räumliche Beschränkung eigentlich konzentrierend hätte wirken müs-

sen. Jedenfalls aber manifestiert ihre diesjährige Darbietung keinerlei Gemeinsamkeit der künstlerischen Grundsätze und kaum eine kameradschaftliche Diskussion verschiedener neuer Losungen. Sie hat enttäuschend wenig Gesicht.

Die architektonischen Beiträge lassen am ehesten ein gemeinsames Stilgefühl, gemeinsame Auffassung des Ziels erkennen: kubische Stringenz des Aufbaus rhythmisch zu durchbluten. Zwei Entwürfe von H. de Fries zu einem Messehaus für Hamburg bestechen besonders durch die pulsende Silhouette einer die Reihe tiefer Höfe temperamentvoll umklammernden koloniehaften Gesamtform. Sehr überzeugend auch von L. Peri eine Wohnhausfront, deren Fassadenfolge durch ein torartiges Empordrängen der Mitte zusammengefaßt ist. Ludwig Hilbersheimer zeichnet das in seiner rigorosen Generalisierung bedrohliche Schema einer von drei Gruftgeschossen Untergrund substruierten Hochhausstadt. Imponierend klar und fest gegliedert wirkt im Modell das Kraftwerk von H. Kosina, auch Muches vielgeschossiger Aufriß fesselt. El Lissitzkys verwegen hochschrägende Tribünen und Wahrzeichen sind bekannt.

Was Malerei und Plastik betrifft, so fällt auf, wie spärlich die rein konstruktive Abstraktion diesmal an dieser Stelle vertreten ist. Die von oben her diagonal perspizierten Falzkörper und Phantasiestudien architektonischer Verzargung von Theo van Doesburg und C. v. Eesterens gewinnen durch bunte Interpolation an Bizarrerie. Flau und unsicher kreuzt Max Dungert farbige Flächen. Willy Baumeister flicht Projektionen der menschlichen Gestalt ins geometrische Spiel, kühl gemessen in Ornament und Tonskala. In einer „Box-Schule" ergibt sich aus eben dieser Vorliebe für die geregelte, bleiche, affektfremde Form die einfache Kahlheit der Szene und die gerade Neutralität der Figuren. Unmittelbar an Baumeister geschult erscheint Gertrud Stemmler, die mit wenigen simplen Linien und sparsamen grauen oder blaßrosa Tönungen das Grundschema einer Landschaft melodisch konstituiert. Zum selben Stuttgarter Kreis zählt noch Hans Spiegel, der in einem am Tisch hingefleezten Paar, in einem sich kämmenden Mädchen die Divergenz der Gebärden als räumliche Funktion erfaßt. Die hölzernernste Würde, die Issai Kulojanskij den Menschen seiner Porträts verleiht, ist durch die großflächige Ruhe und Einfachheit seiner Formgebung verbürgt. Durch zwei klangfein und höchst achtsam abgepaßte Stilleben von spröder Stilistik wendet Rudolf Ausleger das Interesse auf sich, während Ivan Punis Bracque vergröbernde Kompositionen in Tempera die durch frühere Leistungen gesicherte Anteilnahme enttäuschen. Als völlig fehl am Platze empfinde ich Heinrich Steegemann mit seiner emphatischen Frisierszene sowie H. S. von Heister mit einem brunstrot umflammten Akt von süß posierender Leidenschaft. Schauderhaft „Das Grauen" von Anneliese Ratkowski-Braun, graugrüne Angstgrimmassen mit Kerzen, affichierte Unheimlichkeit. In den Vordergrund tritt mehr und mehr die apart idyllisierende Ausführlichkeit. Mit bewußt altfränkischen Schilderungen einer Hochzeit mit Gehröcken und stämmigen Ehrenjungfrauen oder eines dämmrigen Bauernhofes in geschmackvoll verschossenen Nuancen unterhält Franz Stock, kindlicher malt Bernhard Klein Fußballwiese und Badeplatz am Hafen, bunt und liebenswürdig, aber zuweilen doch in Gefahr, „traut" zu werden. Peter Foerster verblüfft durch eine porzellanblanke, glänzend polierte Feinmalerei von äußerstem Raffinement nicht nur der glatten Faktur und der rotleuchtenden oder blauschmelzenden Schlagschatten, sondern auch der magischen Greifbarkeit überscharf visierter Gegenstände. Seine Art hat schon in ihrer technischen Brillanz etwas Unwiderstehliches, so suspekt sie ist. Dadaistisch persiflierend malt Hanna Hoech Filmheroen im Badetrikot und Stücke von Ansichtskarten in betont oberflächlicher Schmissigkeit, was mehr der Vereinzelung der Erscheinung wegen notiert sei. Unter die wenigen Skulpturen hat sich ein hohläugiger Charakterkopf von R. Bosselt verirrt, ein recht unseliges Stück chargierter Physiognomik. Ewald Mataré hat zwei ausgezeichnete und eigenartige Tierfiguren beigetragen, ein schwerklobiges, drollig kompaktes Holzpferd und ein spiegelglattes Messinghuhn aus einem einzigen geschmeidigen Guß. Demselben Material hat Rudolf Belling die absolut metallische Scharfkantigkeit eines streng und straff gewölbten Frauenkopfes abgewonnen, dessen gerade, orthostatische Züge die Spirale einer schnittigen Haarsträhne steigernd überschrägt. Ein gebieterisches Werk!

Ein besonderer Raum ist dem fünfzigjährigen Arthur Segal überlassen worden, dessen Schaffen kürzlich auch das Graphische Kabinett I. B. Neumann im Zusammenhang dargetan hat. Er fing wie ein zahmerer Nolde an, mit Straßenszenen, Strandbeobachtungen, kräftig kontuieren-

den Studien. Dann ergab sich Segal einer zebraisierenden Manier, die das Bild streifig zerlegte, daß es wie aus lauter Fähnchen gestückt wirkte. Eine quadratische Einteilung setzte entweder bilderbogenhaft viele kleine, ganz roh hingeklierte Episoden einer Erzählung nebeneinander, oder bedeutete das Gerüst einer pseudotektonischen, halbabstrakten Komposition. Unter diesen finden sich einige strengere Landschaften von sepiadunkler, weiß blitzender Balladik, die man am ehesten wird gelten lassen können. Segal hat sich in das Schachbrettschema, in das Streifenmuster einfach verbohrt; eine besondere Marotte ließ ihn das streifige Bild gern nach allen Seiten über den Rahmen ausdehnen und diesen damit negieren. Von 1923 ab ist eine pointellistisch-spektralanalytische Methode über ihn gekommen; alles erscheint gegen das Licht gesehen und prismenbunt umrandet. Zuletzt ist dann der optische Trick mit dem Streifenprinzip in mancher Weise verbunden worden; hartnäckig malt Segal Bild um Bild nach seinem System, das ihm offenbar die Anwendung einer optisch-kosmognostischen Idee bedeutet.

Die Versteifung auf die Spektralfarben hat schon einmal eine Rolle gespielt: im Neoimpressionismus. Signac war freilich nie ein besonders konsequenter Vertreter dieser Methode. Aber wenn man jetzt die etwa zwei Dutzend seiner Aquarelle in der Kunsthandlung Gurlitt sah —: wie verblüht wirkt die einst so prickelnde, wie gefällig die ursprünglich so theoretische Technik. Alle diese Blätter mit Seineufern, Schiffen und freundlichen Ortschaften plätschern dieselbe laue Erregung, und die welligen Angaben des Pinsels füllen mehr die Lücken der Zeichnung mit zu nichts verpflichtenden Farben aus. Die Manier hat sich gelockert und verdünnt, die Doktrin hat sich in Routine verflüchtigt. Manches ist einschmeichelnd genug, nichts aber bestätigt den Klang des Namens, der darunter steht. *Willi Wolfradt.*

MÜNCHNER HAIDER-AUSSTELLUNG

Die Münchner Neue Sezession erwarb sich Verdienste durch eine Gedächtnisausstellung für Karl Haider, mit der München manches an diesem verkannten Maler seiner Stadt wieder gut machte. Schinnerer (als Vorstand der Vereinigung) und Ernst Haider, der Sohn Karl Haiders, haben sich um diese Ausstellung verdient gemacht, auch einen kleinen illustrieten Katalog herausgegeben. Obzwar man über die Hängung streiten kann (ich hätte mehr nach dem Stetigkeitsprinzip, dem die Zukunft gehören wird, nicht nach dem Kontrastprinzip des 19. Jahrhunderts gehängt, also nicht so sehr Landschaften mit Figurenbildern durchsetzt), sind wundervolle Eindrücke zu empfangen. Die staatlichen Sammlungen (die eine der schönsten Landschaften und vielleicht das originellste Figurenbild Haiders besitzen), auswärtige Galerien und Privatsammler haben das Ihrige dankenswerterweise hergeliehen. Haider, etwa zwischen Leibl und Böcklin stehend, aber ganz eigene Wege gehend, hatte immer ein Trüppchen herzhafter Verteidiger. Aber das Bühnenpathos des einen Zeitgenossen, der malerische Naturalismus des anderen gruben ihm das Wasser ab. Im- und Expressionismus sodann konnten dieser Kunst noch weniger eine günstige Aufnahme sichern. Erst seitdem neue Lust an Sachstrenge und malerischer Askese mit dem sogenannten Nachexpressionismus aufkam, entstand eine tiefer gehende Freude an jenem beiseite gedrängten Landschafter. Von dem nicht verschwiegen werden soll, daß er sehr Unterschiedliches geschaffen hat, von dem es aber Gebilde gibt wie die Mannheimer Herbstlandschaft, die das zart Gewaltigste darstellt, das vielleicht das deutsche 19. Jahrhundert überhaupt hervorbrachte. Die Neubewertung Haiders hat bisher drei Stadien zu verzeichnen: 1923 versuchte ich in dieser Zeitschrift aus neuen Gesichtspunkten und an genannter Hauptlandschaft die ganz unausgeschöpfte und gerade heute im besten Sinne aktuell gewordene Bedeutung Haiders zu erweisen. Es folgte (nach Ankauf jener herrlichen Landschaft in Mannheim) ein Jahr später Hartlaubs dortige, hochverdienliche Gedächtnisausstellung. Daß nun gerade die Neue Sezession mit einer weiteren Gesamtschau hervortritt, bestätigt meine einst umstrittene These, daß gerade die „Jüngsten" sich bald Haiders zu bemächtigen versuchen würden, für die er etwas Ähnliches bedeute, wie es der seinerzeit ebenfalls strenge, zeichnerische, konservative, mikrokosmische H. Rousseau für die französische Jugend heute geworden ist. *Roh.*

KÖLNER AUSSTELLUNGEN

Ausstellungen aus Privatbesitz, wie die neueste von H. F. Secker im Kölnischen Kunstverein, haben größten Wert für die Lokaltradition und das sogenannte Kunstleben der rheinischen Metropole. Nicht so sehr wegen der Bilder, die bei dieser Gelegenheit in den Kunstverein gehängt werden, als wegen derer, die in den traulichen Heimen geblieben sind. Oder glaubt man viel-

leicht Grützner und die Düsseldorfer Akademie-Professoren fehlten in der Kölner Bürgerschaft? Den Leiter solcher Ausstellungen umschwebt immer die Gloriole des Märtyrers. Was muß der alles schaudernden Blicks gesehen haben! Immerhin fand er noch unausgestelltes Material genug, um mit modernen Bildern den ganzen Kunstverein zu füllen.

Da gibt es zunächst diejenigen Franzosen, die der Leibl-Stadt nahestehen müssen: Courbet und Diaz, der dem Größeren diesmal sehr ähnlich sieht. Für den sagenhaften Monticelli hat man in Köln offenbar eine glückliche Vorliebe. Den westlichen Impressionismus vertreten ein schöner Sisley, Monet und verwaschene späte Renoirs. Einen guten Abschluß der westlichen Kunst geben Proben von Gauguin, Matisse, Picasso und Vlaminck.

Die Deutschen setzen mit Sperl, Marées (ein herrliches Porträt!), Schuch, Eysen und dem mit drei Bildern vielseitig gezeigten Spitzweg ein. Eine Prozession aus den Anfängen des Kleinmeisters in Schwarz, Weiß und Kirschrot, stark gemalt wie ein Goya, ist das schönste und interessanteste Bild der Ausstellung. Daneben ein großer Orientbazarschinken, der Delacroix nachhinkt und schließlich Spitzwegs bekannte Manier, die ihn berühmt gemacht hat. Von Thoma sieht man viel aus seiner besten Zeit. Von Trübner gibt es zahlreiche Bilder, darunter anderthalb gute. In der Mitte des Saals hängt ein schwarzer Ensor „Mädchen mit Puppe", ein Meisterwerk aus dem Jahre 1884, neben dem ein zweites Bild des belgischen Künstlers zurücktritt. Ein Makart fällt in seiner malerischen Freiheit ganz aus dem Werk des Malers. Wir genießen diese Leute — für Knaus und Defregger erweist das die Ausstellung gleichfalls — nur in ihren meist frühen Studien. Israels ist neben Liebermann gerückt. Corinth wird durch ein Bild typisch gezeigt. Von Slevogt sieht man einen unvergleichlichen Kopf neben einer ganz schwachen Schwarzwaldlandschaft, reizlos in der Mache, eine Art Ölgraphik. Die frühe Landschaft Hodlers und der frische Kopf von Zorn hängen bei den deutschen Bildern.

In den Nebenräumen tritt der Expressionismus etwas spärlich auf. Klee bemerkt man trotz der Feinheit des einen Bildchens kaum, denn den Raum beherrschen lauter Noldes mit allen bekannten Qualitäten der Farbe und doch so ungemein zufällig im Bildaufbau. Dazu verirrte sich eine kleine Arbeit der Modersohn. Kirchner ist ungleich vertreten, die grobe Landschaft traut man dem sonst so feinen Künstler nicht zu. Genin und Kokoschka hängen beieinander. Das Bild des Russen ist rührend, von Chaplin inspiriert. Daß Kokoschka ein großer Maler war, erweist seine frühe Landschaft; die Dresdner Elbbrücke ist immerhin eines seiner besten Bilder aus der Nachkriegszeit. Eine große Konstruktion Feiningers beherrscht den letzten Raum neben einem schwachen Campendonk. Der verstorbene Rheinländer Isselmann wirkt farbiger im abgestuften Grau als Clarenbach und Westendorp. Die Kölner Maler sind typisch vertreten.

Die Ausstellung als Ganzes zieht ein erfreuliches Fazit. Führend ist man in Köln nicht. Aber es werden gute Bilder guter Maler gekauft, selten Meisterwerke (wie die von Ensor, Spitzweg, Kokoschka). Das kann man nur, ohne auf Namen zu achten, aber geführt von einem sicheren Instinkt.

* * *

Puhl und Wagner und Gottfried Heinersdorf haben über engbenachbarte Räume des Kunstgewerbe- und des Schnütgen-Museums ihre Ausstellung „Mosaik und Glasmalerei" verteilt, ohne streng Profanes von Kirchlichem zu scheiden. Es ist nicht mehr nötig, auf die ungeheuren Verdienste der Firmen um zwei wirklich wertvolle Techniken hinzuweisen. Wer durch die Pariser Kunstgewerbe-Ausstellung geht, wird die Überlegenheit der deutschen Arbeit mit Erstaunen feststellen. Einen Prüfstein bilden Kopien frühchristlicher Mosaiken aus Ravenna, Rom und Venedig, die vordem im Berliner Schloßmuseum zu sehen waren, angefertigt nach der bekannten Publikation von Wilpert. Man sieht, daß ein Nichtkönnen, ein Versagen der künstlerischen Absicht gegenüber ausgeschlossen ist. Daß diese Technik auch in den Dienst unangenehmer Aufgaben wie der Verunstaltung des Münsters in Aachen oder der Ausschmückung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin treten mußte, kann ihr nicht zum Vorwurf gemacht werden. Es sollte vielmehr Bewunderung erwecken, mit welchem Scharfblick man die Vorausbestimmung des sogenannten Expressionismus für die seit langem vernachlässigten Kunstzweige erkannte. Mit dem Namen Thorn-Prikker ist der von Heinersdorf unvergänglich verbunden. Bei Gelegenheit der Ausstellung sei daran erinnert, daß vom Kunstgewerbemuseum ein schönes Ornamentfenster des Meisters moderner Glasmalerei aus eigenem Besitz hätte hinzugefügt werden können. Leute wie Pechstein, Schmidt-Rottluff und César Klein wirken in ihrer Malerei leicht

dekoritv-expressionistisch. Mosaiken, Glasbilder entsprechen ihrer Handschrift und ihrer Farbengebung vielmehr als die zähe Ölfarbe. Ganz dem Material gemäß bildet Ewald Dülbergs Mosaik „Die drei Magier“ formal und farbig die vollkommenste Leistung. Bei den Arbeiten des Schweden Forseth für Stockholm wird man den Eindruck des Gezierten nicht ganz los. Hell im Ton (also unabhängig vom Mittelalter) und doch ganz der schönen Technik verbunden arbeitet der Kölner Peter Hecker. Auch die graphische Art Seewalds eignet sich gut für das Glasbild. Zu seiner Manier bildet Dietz Edzard einen malerischen Gegenpol, und doch gelingt auch ihm ein farbiges Fenster. Was im Bilde spielerisch wirkt, läßt sich in der Vereinfachung der Scheibe gut ertragen. Die junge Kunst sollte sich wirklich mehr von der Ölfarbe abwenden. Es braucht kaum betont zu werden, daß es neben den Modernen Altertümelnde gibt. Seit kurzem legen die Firmen Wert auf Glasschliffenster und Spiegel, deren Biedermeier nicht unangenehm wirkt.

Der Aufwand in den Kölner Museen ist wohlverdient. Die Säle geben das gewünschte Licht, Wohnraum, Halle oder Kirche. Entwürfe ergänzen, was nur im Bruchstück gezeigt werden kann. Kunstwerke des Mittelalters wirken aus den verdunkelten Sälen auf Fenster und Mosaiken zurück. Die Hausherren der beiden Museen sprachen zur Eröffnung. Prof. Witte fand klare Worte für echte Kirchenkunst, sein alter Kampf gegen Altertümelei und Devotionalkitsch wird wie die Ausstellung helfen, die Kirchen wieder würdig zu füllen.

Alfred Salmony.

BASEL

Die Juni-Ausstellung in der Kunsthalle gilt zwei repräsentativen Schweizer Malern: Hermann Huber, der seit Jahren in der Stille von Klosters schafft und dem am Zürichsee lebenden Berner Ernst Morgenthaler. Während jedoch das Werk Hubers in Deutschland schon nachhaltige Anerkennung gefunden hat, ist bisher Morgenthaler außerhalb der Landesgrenzen nur Wenigen bekannt geworden — eigentlich unverdienterweise. Will uns doch scheinen, seine Art gebe bei aller Weltgewandtheit so viel Bodenständig-Schweizerisches, daß man diesen Künstler gerne vom Ausland als Repräsentanten einer starken Richtung in der modernen schweizerischen Malerei gewertet wissen möchte. Lieber als Huber, dessen Arbeiten sich zwar sehr wohl in den Kunstgeist unseres Landes einfügen (der von jeher ein von der Mode kaum betasteter poetischer Realismus gewesen ist) die im Gesamten aber eine Überlegenheit des Geistigen über die angelernten äußerlichen Mittel vermissen lassen, so daß leicht der Eindruck entstehen könnte, es sei alle frische Art des Empfindens und Fabulierens in der Schweiz, dem Lande eines Keller, Welti und Pauli, ausgestorben. — Gewiß, man wird sich angesichts des Werkes von Huber nicht verhehlen, was es voraussetzt an konzentrierter, mit imponierender Selbstzucht durchgeführter Arbeit. Man fühlt die energievolle Beharrlichkeit, mit der der Künstler seinen Problemen und Zielen nachgeht und wie er mit ihnen ringt. Man spürt es um so mehr, als der Gesichtskreis der Huberschen Kunst nicht sehr groß ist. Seine Vorwürfe sind rasch aufgezählt: das zentrale Thema ist die Familie — die Mutter oder der Vater mit Kindern oder mit einem Kinde; die Kinder allein oder miteinander im Freien oder im Hause; die Behaglichkeit der Teestunde in Gesellschaft mit Freunden oder Verwandten usw. Trotzdem der Respekt vor dem fabelhaften Fleiße, mit dem überall zu Werke gegangen ist, nie an Nachhaltigkeit verliert, kommt der Augenblick, wo man das beständig wiederholte Abwandeln desselben Themas als langweilig und auch die künstlerische Darstellungsart als maniriert empfindet und es zeigt sich, daß Fleiß und hartes Drangehen geistige Lebendigkeit nicht ersetzen können und daß eben Beschränkung leicht als Beschränktheit wirken kann, wenn nicht Esprit und Originalität immer von neuem wieder den nötigen Sauerteig bilden. — Man empfindet diese gewisse geistige Starrheit Hubers und das manirierte seiner Malweise besonders deutlich, wenn man von seinen Werken zu denjenigen Morgenthalers kommt, die das Erdgeschoß der Kunsthalle füllen. Ernst Morgenthalers Kunst steht von A bis Z im Zeichen der Originalität, er ist geistreich, witzig, liebt die Pointe und ist zu alledem ein Maler von vielen Graden. Es ist Romantik in dieser Kunst, wenn man will, aber eine Romantik, die aus dem Geiste unserer Zeit geboren ist. Morgenthaler hat erst in spätern Jahren zu malen angefangen, hat auf der Oschwand, bei Amiet, Lehre und Anregung empfangen, ist aber in der Folge ein durchaus Selbständiger geworden. Eine eigenartige schwebende Schönheit der farbigen Erscheinung zeichnet die besten seiner Bilder aus und dabei das Vermögen, einem Natureindruck jenes Etwas beizumischen, das für Wesen und Charakter eines Kunstwerkes letzten Endes das Entscheidende ist. Eine ganz simple Staffage, eine bestimmte Konfiguration der Landschaft, ir-

gendeine seltsame Verbindung von Kontrasten bringt dieses Wunder zustande. Und immer ist dabei eine ausgesprochene Farbenphantasie im Spiele. *W. R.*

DRESDEN

Die Galerie Arnold zeigt die Werke Chagalls von 1908—1924, Gemälde, Aquarelle und Graphik. Nach Paris und Köln (s. Berichte im „Cicerone") hat Dresden die Möglichkeit, nach langer Zeit wieder einen erheblichen Teil seines Oeuvre zu sehen. Unzweifelhaft verteilen sich die starken Werke auf alle Schaffensjahre, und Chagall ist nicht, wie gern erzählt wird, in letzter Zeit ein Pariser Maler mit Akademikerehrgeiz geworden. Es sind gerade aus diesen Jahren Bilder da wie „Dorf" und „Geiger", die der Vorstellungswelt des Russen Chagall entstammen und in Phantasie und Gestaltung den Arbeiten der Vorkriegszeit sich nähern, von den etwas glatten Witebsker Bilder, die seinerzeit bei van Diemen die Freunde Chagalls ein wenig enttäuschten, weit entfernt sind. Einigen Werken von 1914 schließen sich zeitlich die ersten Arbeiten aus Witebsk an, die nach den kühnen Umformungen des ersten Pariser Aufenthalts überraschend naiv und bescheiden, fast provinziell wirken („Junges Mädchen mit Mandoline", „Die Hühner" usw.). Diesen in der Farbe nach Grau tendierenden, im Format kleinen Darstellungen ländlichen Lebens folgen romantisch beschwingte, farbig klingendere Phantasien wie der „Spaziergang", „Über der Stadt". Vor der Übersiedlung nach Berlin entstehen ein paar landschaftliche Meisterwerke: Friedhof in Witebsk, Eingang zum Friedhof und Blaues Haus. Die folgende Pariser Zeit läßt ihn alle bisherige malerische Erfahrung erneut überdenken, und im „Doppelbildnis" und im „Bildnis seiner Frau" gewinnt Chagall eine Freiheit der malerischen Kultur hinzu, die er ohne die Atmosphäre, in der er lebt (Picasso, Derain, Matisse) kaum erreicht haben dürfte. Daß er im „Geiger" und im „Dorf" seine östliche Intuition mit den Pariser malerischen Erfahrungen zu verbinden vermag, läßt für die Zukunft viel erwarten. Unter den Aquarellen befindet sich eine durchgeführte Studie zur „Kreuzigung" in der Sammlung Köhler-Berlin.

Im Kunstverein ist eine Gedächtnisausstellung für den Dresdner Maler G. Kuehl. Leider ist die Auswahl der Werke nicht geeignet, den Toten zu ehren. Die vielen Stadtansichten aus dem Besitz des Stadtmuseums sind kein Beweis seiner Begabung. Nur ein paar frühe Arbeiten lassen ahnen, ein wie großes Talent anfangs vorhanden gewesen sein muß. — Die Brüder Aegerter, zwei Schweizer, stellen erstmalig kollektiv aus. Es ist interessant zu beobachten, wie bei dem älteren deutsche, bei dem jüngeren westliche Instinkte sich durchsetzen. Karl Aegerters Kunst ist augenscheinlich unter dem starken Eindruck Hodlers emporgewachsen und in ernster, ruhiger Arbeit gereift. Etwas betont Männliches und ein gesundes Können steckt in seinen lebens- und überlebensgroßen Gestalten. Im Ausdruck werden seine figuralen und landschaftlichen Bilder mit der Zeit noch manches hinzugewinnen; was bereits da ist, erweckt entschieden Hoffnung. August Aegerters italienische Landschaften könnten von Cézanne beeindruckt sein, aber abgeleitete Kunst sind sie trotzdem nicht. Sinn für Farbigkeit und ein straffer Aufbau geben besonders den Stadtbildern eine große Überzeugungskraft. — Von Göllner (Söbrigen) Plastiken und Bilder. Die Plastik liegt ihm näher als die Malerei. Unter den Köpfen sind ein paar von großer Ausdruckskraft, wenn auch in Dresdner Privatbesitz noch bessere Arbeiten sich befinden. *Grohmann.*

DÜSSELDORF

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat soeben eine umfassende Ausstellung von Werken Max Liebermanns eröffnet. Aus Galerie- und Privatbesitz sind wertvolle Arbeiten des Künstlers aus allen Schaffensperioden zusammengetragen, so daß in einem bisher im Westen nocht nicht erreichten Umfange ein Bild von Liebermanns künstlerischer Persönlichkeit gegeben wird. *r.*

GÖRLITZ

Zur Zeit bis Mitte Juli veranstaltet der Lausitzer Künstlerbund, Sitz Bautzen, im Auftrage der Stadt Görlitz eine große Görlitzer Kunstschau, die Malerei, Plastik und Graphik umfassen wird. Die Ausstellung gibt einen geschlossenen Überblick über das Lausitzer Kunstschaffen in den letzten Jahren. Außerdem sind als Gäste die führenden Persönlichkeiten des Dresdner und Breslauer Kunstkreises vertreten. Insbesondere aus Dresden: Sterl, Gußmann, Rößler, Albiker, Wrba, Dreher, Feldbauer, Lührig, Dorsch, Rich. Müller und aus Breslau: Moll, von Gosen, Müller, Aschheim, Nerlich, Schulz, Frau Moll und mehrere jüngere Künstler. *r.*

MÜNCHEN

Mit der oben genannten Haiderschau verband die Neue Sezession eine Ausstellung ihrer Aquarelle und Graphik, als Vor-

läufer der üblichen großen Sommerausstellung dieser Vereinigung. Es handelt sich vorläufig um die kleinere, oft auch um Nebenproduktion. Manches reizvolle ist dabei, wenngleich im Ganzen gesagt werden muß, daß sich das Gesamtbild kaum verschoben hat. Es können ja in so kurzen Zeitspannen bei einer auch zahlenmäßig begrenzten Einheit schwerlich aufregende Veränderungen erwartet werden. Von den Mitgliedern sind vertreten Caspar, Claus, Kopp, Lichtenberger, Püttner, Schinnerer, Schühlein. Ferner Eberz, am besten mit weltlich geschmeidigen Frauenskizzen mit schimmerndem Fleisch, Gött mit ruhig gedrungenen Körperstudien, Teutsch mit vielgliedrigen Landschaften in Bleistiftzeichnung, die sein Figürliches, wo er leicht schematisch, überragen, Troendle, dessen farbliche Blutarmut beinah überhaupt zur (flüssigen) Zeichnung streben sollte, Unold, der Landschaftsaquarelle mit für ihn auffallender Leuchtkraft zeigt, Koelle mit 11 zunächst reizvoll verwandt erscheinenden, sich dann aber als zu leer-ähnlich erweisenden Stehfiguren-Studien. Von Auswärtigen nennen wir Nolde, Heckel, Otto Müller, Kaus, Herbig, Oeltjen, Kerschbaumer, Dix. Ferner Otto Lange, der zu seinem Vorteil und in ähnlicher Entwicklung wie Beckmann etwas Gestrafftes, Gekapptes angenommen hat und besonders hervorgehoben sei. Dies Zuziehen von Auswärtigen ist nur zu begrüßen, denn auch die Münchner werden ja andernortes zugezogen und die Tragkraft, Basis nur lokaler Vereinigungen ist eben fast immer zu schmal. Genannt seien ferner Lasser, dessen Malerei seinen Holzschnitten weit vorzuziehen ist, und Jutz, der umgekehrt in der Malerei noch meist entgleist, während man neulich bei Thannhauser erfreuliche Landschaftszeichnungen sehen konnte, die ich damals sofort gebucht habe. Ausgezeichnet vor allem aber die drei kleinen graphischen Blätter von Achmann (die großen Köpfe fallen dagegen ab), der neulich durch männlich großen Zuschnitt seiner Malerei (vgl. Neue Sezession im Kunstverein) auffiel. Auch auf die drei verwegenen Arbeiten von E. von Kreibig sei hingewiesen. Maly bringt es hie und da zu ausdrucksvoll kahler Dämonie, die er erstrebt (wenn er oft auch im radikalen Wenig steckenbleibt).

Dann ist ein auffallendes Hervortreten des weiblichen Geschlechtes zu verzeichnen, was zu begrüßen wäre, wenn die Dinge nicht manchmal gar zu ungleichmäßig erschienen: Maria Uhden, Paula Deppe als zwei beträchtliche Tote, danach sehr verschiedenartige Talente wie die Dinklage, Mohr (Stuttgart), v. Heyden, Protzen, Rodler, Reymann, Pohle, Slocowich-Salmona, Koelle-Karmann, Brandenburg-Polster, Hatvany.

Von den Vertretern der neuen Sachstrenge nenne ich Schrimpf mit einer schönen, still-weiten Seelandschaft, Mense, dessen Flußlandschaft über seinen anderen, weniger ausgewogenen Darstellungen steht, Godron, ein wohltuender (hoffentlich nicht ins Dekorative abgleitender) Zuwachs, die klassizistischen Bleistiftzeichnungen von A. F. Weber, ferner E. Arnthal, R. C. von Ripper, dessen Litho „Kind und Kuh" auf bestem Wege ist, während der Frauenkopf konventionell anmutet, ferner Dinklage, Kieser-Emmel. Dazu O. Nückel und H. von Schönleber, deren (besonders des letzteren) Art bei großem Können oft noch in alter, vorexpressionistischer Sachlichkeit steckenbleibt. Immerhin verbindet all die Genannten ein verwandter Geist, der, so ungleich er im Niveau auch ist, doch beinah als eine Art Sezession in der Sezession herausgeschält werden kann.

Zu gleicher Zeit veranstaltet die Alte Sezession eine verwandte Ausstellung im Kunstverein, die der anderen durchaus Konkurrenz machen kann. Denn sie hat Liebermann, Corinth, Slevogt als stattliche Gäste, ferner Dix, der hier sogar viel besser vertreten als in der N. S., dazu einigen jungen Zuwachs fortschrittlichen Gepräges, weshalb die Grenzlinien zwischen alter und neuer Sezession immer unfester werden, man bald völliges Nebeneinander zweier dasselbe anstrebenden Vereinigungen wird konstatieren müssen. Wenn die alte Sezession nicht mehr gebunden wäre an einige ihrer „offiziellsten" alten Mitglieder wie Stuck, Habermann, Herterich, Samberger, die auch diesmal ausgestellt haben und gerade allergeringste Anteilnahme wecken, wenn umsichtig junges Blut aufgenommen und von auswärts herangezogen würde, so könnte die alte Sezession sich das Interesse erobern, das der neuen entgegengebracht zu werden pflegt. Ich beschränke mich anzuführen, was mir bei meiner Streife Eindruck hinterließ: Von Bato das „Wintergehöft", einige Zeichnungen von F. Baum, zart dumpfgrüne Arbeiten von Besta, „Fasching" und „Esel" von L. Bock, der „Tanzsaal' von Dix, fast alles von E. Fritsche, weniger von Geigenberger, Gröbers, „Bad Schachen" von Heinsheimer, blondfarbige Landschaften von Heubner, ein Landschaftsentwurf von E. L. Hoffmann, der Frauenakt und die farbige Landschaft des jetzt gebändigteren Könners Jaeckl, plastisch klare Akte von R. Klein,

eine Familie von Kohlhoff, andächtige Zeichnungen von Landenberger, Aquarelle von Max Mayershofer, italienische Landschaftszeichnungen von H. Schröder, Landschaften von H. Stehr, Arbeiten von Waske und O. Schön; die naive Sachlichkeit N. Kirchners (reine Landschaften), Zeichnungen von Rud. Großmann, in Ansätzen auch Landschaften von G. von Haniel. —

Galerie Thannhauser hat das Verdienst, immer wieder zusammenfassende Gesamtausstellungen erprobter Einzelpersonen geboten zu haben. Sie hat in dankenswerter Weise immer wieder über den nurdeutschen Rahmen hinausgegriffen (wir erinnern nur an Chagall, Picasso, Derain, die sie in großen Zusammenhängen vorwies). Sie hat dabei aber nie eigene, ja lokale Tradition zu kurz kommen lassen. So gab sie voriges Mal eine Gedächtnisausstellung der Malereien W. Röslers, jetzt aber eine zusammenfassende Erinnerung an Weisgerber (1878—1915), von dem nicht weniger als 58 Gemälde, 62 Zeichnungen, eine Reihe Radierungen und eine talentvolle Plastik zu sehen sind. Weisgerber ist bei der fortschrittlichen Malerei heute als dekorativer Geschickling verschrien, der bei schneller Erraffung der jeweils neuen Bildmittel im Grunde doch nie von der Tradition der „Scholle", jener gefällig schmückenden, allzu münchnerischen Richtung frei geworden sei. Ist damit auch ein weitgehend zutreffender Umstand getroffen, so ist doch etwas im Bausch und Bogen geurteilt. Mindestens gegen den zuvor gezeigten Rösler, der gleichzeitig in München schuf und ebenso früh dahinschied, aber kein bleibendes Lebenswerk hinterließ, müssen wir sagen, daß in Weisgerber reiche und gegensätzliche Kräfte angelegt waren, von denen man doch nicht ganz wissen kann, wohin sie den Verwandlungsfähigen noch geführt hätten. Gerade unter den Früh- und mittleren Werken sind kräftige und kontrastreiche Arbeiten, was die vorzüglich ausgewählte Schau hervorkehrt. Dann aber kamen zwei Bewegungen der Zeit, die diesem eigentlich nur aufs stofflich Wohlige und auf Naturfrische gestellten Talent gefährlich werden sollten: einmal das religiös Ekstatische, das nun Werke hervortrieb wie den „Jeremias in Ruinen" und den „Sebastian". Andrerseits das kubisch Zusammenfassende, das bei diesem Maler oft ins Dekorative, seelisch und stofflich nicht Erfüllte abführte, wie etwa beim „Ruhenden Paar". Beide Strebungen überhöhten sein Talent ein wenig künstlich, ein Talent, das irgendwie gesund war, aber allzu selbstsicher mit den Oberflächen der Dinge fürliebnahm, eigentlich jungenhaft weltanschauungslos blieb, daher nur selten aus der Tiefe fragte und antwortete, wie das — wenn auch unbewußt — alle bleibenden Meister auch des sinnlich-glückhaften, ja fröhlichen Typs getan haben. Aber bei so kurzem fragmentierten Leben freue man sich immerhin, wenn man heute eine Reihe Nummern als anziehend festnageln kann.

R.

WIEN

Die Frühjahrsausstellung der Mitglieder der Secession steht trotz der spärlichen bemerkenswerteren Leistungen noch immer auf höherem Niveau, als die vor kurzem eröffnete des Künsterhauses. Doch ist es weniger die Schau der Hauskünstler (von denen der um Einfachheit des Ausdruckes ringende Kitt wohl das meiste Interesse beansprucht), die die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, als vielmehr die kleine Auswahl Slevogtscher Gemälde. Unter anderem bringt sie ein groß gesehenes und doch menschlich einfaches Bildnis des Prinzregenten, die Menzels Impressionen nahestehende, farbig prachtvolle „Totenmesse", auch das in seiner gewollten Schlichtheit befangen wirkende Familienbild, ein markiges Selbstbildnis in Grau und Rot, Blumenstücke, ein wundervoll gemaltes Stilleben mit Fisch, gespenstige „Bestattung". Wenig, aber doch genug, um das starke koloristische Empfinden dieses Meisters, dessen Bedeutung als Maler vielfach gegenüber seiner graphischen Tätigkeit unterschätzt wird, erkennen zu lassen. Ein farbenschönes, Rot gegen Blau und Schwarz absetzendes Bildnis seiner Frau hat Jaeckel beigestellt, der ansonst nur wenig belangreiche figurale Studien eingesandt hat. —

Auch der Hagenbund hat seine Frühjahrsausstellung — zur Feier des 25jährigen Bestehens der Vereinigung als Jubiläumsausstellung — eröffnet. Sie wird beherrscht von dem Werke ihres ältesten Mitgliedes, des Malers K. L. Graf, das für den Charakter des Hagenbundes in mehr als einer Hinsicht bezeichnend ist. Im Impressionismus wurzelnd, leitet es, regiert von starkem rhythmischen Empfinden in Form und Farbe, zu gemäßigtem Expressionismus über. Bildnisse und Landschaften — alles gediegen, kultiviert, soigniert, nie über die Stränge schlagend, anpassungsfähig wie die Kunst der meisten Hagenbündler. Darin, daß sie sich im Gegensatze zu dem Künsterhaus und der ihrer Mission (als Künderin des Neuen) untreu gewordenen Secession stets die künstlerischen Forderungen des Tages zu

eigen gemacht haben, begegnen sie sich mit der „Kunstschau", die aus dem Zusammenschluß der radikalen Elemente aus Secession und Hagenbund entstanden, trotz des Abstandes zwischen einst und jetzt noch immer die meisten namhafteren Künstler Österreichs vereinigt. Auch Tischler, der wiederum einige in der Farbe ungemein delikate Bilder („Frau mit offenem Haar" und Stilleben) ausgestellt hat, gehört zu jenen Künstlern, die zwischen moderner Kunst und „Ullsteins Dame" vermitteln. Anders wider der Eklektizismus Carry Hausers, der in religiösen Motiven norddeutsche Formung mit österreichischem Sentiment verquickt. Unter den Jüngsten überrascht F. Groß, der noch im Vorjahr unklar und wirr in der Farbe, sich in groß angelegten figuralen Bildern — nicht ohne Einfluß Koligs — zu einer reichen, satten Farbigkeit entwickelt hat. Recht ungünstig sind die „korrespondierenden Mitglieder" des Hagenbundes aus der Maneš-Gruppe vertreten. So auch Kremlička, der in den „Badenden" über den Konflikt zwischen Natur und Stilisierung nicht hinauskommt, Špala und Beneš. *Poglayen-Neuwall.*

Von Künstlern und Gelehrten

EGGELING †

Am 19. Mai ist Vicking Eggeling in einem Berliner Krankenhaus an einer Blutvergiftung, nach fast dreimonatigem Krankenlager, gestorben; kurz nachdem die Novembergruppe seinen abstrakten Film „Diagonale Symphonie" mit verwandten Kunstfilmen der Öffentlichkeit vorgeführt hatte. Ein Künstler ist damit hingegangen, ein Lebenswerk vernichtet, von denen wir das wahrhaft Bedeutende noch zu erwarten hatten. Eggelings Malereien sind fast alle in Schweizer Privatbesitz gekommen. Der Öffentlichkeit aber und der großen Kunst der Zukunft gehört er mit seiner Idee des abstrakten Kunstfilms an, dessen „Partitur" schon 1917, dessen filmtechnische Ausführung erst 1924 vollendet waren.

Über den Menschen und seine Kunst soll demnächst im Cicerone ausführlich und mit Abbildungen berichtet werden.

Vicking Eggeling ist am 23. Oktober 1886 in Lund (Schweden) geboren; seine künstlerische Erziehung genoß er vor allem, seit 1904, in Mailand. Seit 1911 lebte er in Paris, im Kriege in der Schweiz; seit 1919 zum größten Teil in Berlin. *P. F. Sch.*

Der Direktor der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule der Stadt Köln, Professor Martin Elsässer, hat einen Ruf als Stadtbaudirektor nach Frankfurt erhalten und wird demselben demnächst Folge leisten. In dem Maße, wie diese Tatsache für Köln einen Verlust bedeutet, wird sie für Frankfurt ein Gewinn sein, da Elsässers Begabung vor allem auf dem Gebiet der Städtebaukunst liegt. — Halil Bey, der berühmte Direktor des Ottomanischen Museums in Konstantinopel, hat sich nach Angora begeben, wo in der Nähe der Hadji Bairam Veli-Moschee Spuren eines augustäischen Tempels gefunden wurden, die er einem eingehenden Studium unterwerfen wird. — Im Alter von 65 Jahren starb in Paris Léonce Bénédite, der Direktor des Luxembourg-Museums und seiner Filiale im Ballspielhaus der Tuilerien, die er für die Unterbringung der ausländischen modernen Kunst eingerichtet hatte. Der Verstorbene war auch der Schöpfer und Direktor des Rodin-Museums in Paris und ist als Kunstschriftsteller vor allem in der Zeit des Impressionismus oftmals bedeutsam hervorgetreten. — Der Direktor der Basler Kunsthalle, Prof. A. H. Schmid, hat ziemlich unerwartet seine Demission eingereicht, die zum 15. Juli 1925 Tatsache werden wird, da man offenbar die von Schmid von der Kommission geforderte Vertrauensfrage nicht bejaht hat. Während seiner sechsjährigen Tätigkeit als Leiter der Basler Kunsthalle hat Schmid immerhin Außerordentliches geleistet und die Sammlung in einem Maße ausgebaut und innerlich erneuert, wie es in so kurzer Zeit keinem seiner Vorgänger möglich war. Insofern darf man gerade bei uns in Deutschland den plötzlichen Rückgang Schmids aufrichtig bedauern. Wie wir hören, wird sich der Gelehrte nunmehr wieder ganz seinem Lehrfach widmen und in erster Linie sein Holbein-Werk zum Abschluß zu bringen versuchen. Über die Nachfolge in der Leitung der Basler Kunstsammlung ist bisher noch nicht entschieden, man wird aber gerade dieser Lösung mit Spannung entgegensehen. — Dem bisherigen Direktor der ehemaligen großherzoglichen Majolika-Manufaktur A. G. in Karlsruhe i. B., Dr. jur. et Dr. phil. Moufang, ist die Stelle des Direktors der staatlichen Porzellanmanufaktur in Berlin übertragen worden. — In München verstarb im Alter von 54 Jahren einer der namhaftesten Mitarbeiter der Münchner „Jugend", Professor Paul Rieth, der als Illustrator mondänen Gesellschaftslebens Bedeutendes geleistet hat. — Prof. Dr. Oscar Hagen-Göttingen, dem die deutsche

Kunstgeschichte u. a. ein wertvolles Grünewald-Buch dankte, ist als Professor und Direktor des kunsthistorischen Instituts an die Universität in Madison (U.S.A.) berufen worden und wird dem Rufe Folge leisten.

Neue Bücher

Walter Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Verlag F. J. Marcan. Köln.

Mit diesem Bande beginnt der F.J.Marcan-Verlag in Köln eine Bücherreihe: „Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft", für die als Herausgeber der Hallenser Ordinarius Paul Frankl gewonnen wurde. Die Ausstattung des Buches — Papier, Druck und Abbildungen auf Tafeln — ist gut. Es sollen Arbeiten (besonders Dissertationen) aufgenommen werden, die für die „Kenntnis des geschichtlichen Verlaufs" oder für die „Erkenntnis kunstgeschichtlicher Systematik" wertvoll sind. Ein neuer Band — „Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland" von Rich. Krautheimer — ist bereits angekündigt worden. Da heute die Dissertationen in nur wenigen Schreibmaschinenexemplaren auf den Dekanaten oder Universitätsbibliotheken lagern und für weitere Kreise schwer zugänglich bleiben, muß die Absicht mit besonderem Danke begrüßt werden.

Der Verfasser hat die Kenntnisse, das Einfühlungsvermögen und die Sprachgewalt, dem deutschen Vesperbilde nach jeder Hinsicht gerecht zu werden. Er bietet in seiner umfassenden Untersuchung über das Wesen (essentia), die Typenfolge in der Wirklichkeit (existentia) und die sich wandelnde Formgesinnung dem Wissenschaftler Grundlagen für weitere landschaftliche Spezialforschungen und dem kunstliebenden Laien eine zugleich tiefschürfende und lesbare Einführung.

Die Fragen ob, wieweit und wo etwa in der Malerei Vorläufer des plastischen Vesperbildes sich nachweisen lassen, sind in dieser sich klug beschränkenden Arbeit nicht gestellt. Auf Grund der Pinderschen Untersuchungen über „die dichterische Wurzel der Pietà" wird nur als erwiesen hingenommen, daß die dichterische Gestaltung der bildnerischen vorangegangen sei. Neue Parallelen zwischen beiden werden aufgezeigt und zur Deutung benutzt. Das religiös erregte Empfindungsleben der Zeit wird als eigentlicher Inhalt der plastischen Gestaltung heraufbeschworen. Die Darstellung des Verfassers erweitert sich so von selbst zu einer bei aller Knappheit erschöpfenden Behandlung der geistig-religiösen Struktur des 14. Jahrhunderts, dessen liebstes Kind die Pietà blieb.

Das 14. Jahrhundert kennt zwei Haupttypen des Vesperbildes: Maria, die ihren Sohn hochgerichtet auf dem Schoße hält („treppenförmiger Diagonaltyp") und einen andern mit knabenhaft klein gebildetem Christus. (Beispiele: Pietà aus Scheuerfeld auf der Veste Koburg — Pietà der Severiwerkstatt im Erfurter städtischen Museum.) In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts überwiegt die monumentale, in der zweiten Hälfte die „intime" Fassung. Der kindhaften Bildung scheint eine literarisch-mystische Vorstellung zugrunde zu liegen: Rückerinnerung an die Tage von Bethlehem. „Damit ist der grausige Vorgang aus seiner unmittelbaren Vergegenwärtigung ins Zeitlich-Unbestimmte erhoben und aus dem Reich erschütternder Klage in die Sphäre stiller träumerischer Wehmut hinübergeglitten." Ob die monumentale oder die „intime" Fassung die ältere ist, kann aus dem Bestand der plastischen Denkmäler allein nicht geschlossen werden. Es wird Aufgabe einer Spezialuntersuchung sein, an der Hand des Erhaltenen auch außerhalb Deutschlands und in der Malerei und durch Vergleiche mit verwandten plastischen Darstellungen (pleureurs und Annaselbdritt) die Frage der Herkunft und der Typenpriorität zu erörtern.

Im frühen 15. Jahrhundert verbreitet sich von Osten aus der „Horizontaltypus". (Beispiel: Pietà in einer Chorkapelle des Magdeburger Domes.) In ihm verbinden sich absolute Wirklichkeitstreue und repräsentative Haltung in einer fast zum Selbstzweck gewordenen „idealen Harmonie". Er verschwindet mit der Zersetzung des weichen Stiles. Gleichzeitig erfährt der monumentale Typus des 14. Jahrhunderts am Mittelrhein und in Westfalen, eine einzigartige Verwandlung. (Beispiel: Pietà aus Östrich im Liebighaus, Frankfurt a.M.) Der wichtigste Typus des reifen 15. Jahrhunderts ist die „Maria mit dem nach vorn gedrehten Christus", eine Synthese aller vorangegangenen. (Beispiel: Pietà aus Tegernsee im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.) Er nimmt die Wagerechte vom Horizontaltyp, den Fall der Arme vom monumentalen, er bildet Christus kleiner als die Maria, aber nie kindhaft. Ein erneutes Streben nach geschlossenem Umriß und nach Flächenhaftigkeit wird bemerkt. Er zeigt die Neigung, sich in den größeren Zusammenhang der Beweinung zu ordnen. Anstelle des aristokratischen Idealtyps vom Anfang des 15. Jahrhunderts herrscht jetzt ein „bürgerlich derber Realismus" vor. Gegen Ende des Jahr-

hunderts kommt in Westfalen unter dem Einfluß der niederländischen Malerei ein reiner Diagonaltyp auf. (Beispiel: Pietà des „Meisters von Osnabrück“ im Landesmuseum Münster.) Mit dem Typus des zu Boden gesunkenen Christus (Beispiel: Pietà in der Marienkirche, Zwickau) endet die Typenreihe der mittelalterlichen Vesperbilder. Die Gruppe ist als plastische Einheit aufgelöst und verlangt Ergänzung durch den umgebenden Raum.

In dem glänzend geschriebenen Schlußteil findet der Typenwechsel im allgemeinen Formwandel eine letzte Erklärung.

H. Kunze.

Das farbige Straßenbild. Eine Sammlung von Entwürfen für Fassaden von Geschäfts- und Wohnhäusern, öffentlichen Gebäuden, ganzen Plätzen und Straßen-Gabelungen in der Stadt wie auch für Fassaden von Land- und Bauernhäusern, Villen, Siedlungen, Fachwerkbauten u. dgl. Unter Mitwirkung namhafter Künstler herausgegeben von Rich. Hesse. 24 Tafeln in Farbendruck. Leipzig. Jüstel & Göttel, Verlag. Preis M. 25.—.

Der langatmige Untertitel gibt den Inhalt der Mappe deutlich bekannt, und wenn sie nicht ein so vollgültiger Beweis für die Notwendigkeit wäre, endlich die Farbe in das graue beklemmende Bild unserer Städte hineinzutragen, würde sie an dieser Stelle kaum einen Hinweis rechtfertigen. Aber die hier vereinigten Entwürfe haben die Selbstverständlichkeit, die bestes Handwerk hat und sie beweisen zum Teil auch, wie die Farbe in der Lage ist, selbst schlechte Architektur zu verdecken und mißlungene städtebauliche Anlagen zu korrigieren. Also her mit 100000 Farbtöpfen über dem grauen Elend unserer Großstädte. Wer möchte nicht angesichts solcher Entwürfe bald den energischen Beginn des farbigen Straßenbildes erleben?

B.

Die Mädchen von Tanagra. Griechische Terrakotten und griechische Verse. Leipzig 1925. E. A. Seemann. 10.— M.

Mit diesem Werkchen ist der Gedanke des kunstgeschichtlichen „Bilderbuches“ einmal konsequent Gestalt geworden. So läßt man es restlos gelten: ausgezeichnete Abbildungen, vom Besten gewählt; auf drei Seiten am Schluß das Verzeichnis mit einigen Literaturhinweisen, die dem ernster Interessierten Wegweiser sein können. Die Beschränkung geht hier so weit, daß man nicht einmal den Namen des Herausgebers erfährt. Und doch kann er sich mit seiner Arbeit sehen lassen. Denn sie ist keine trockene Zusammenstellung. Sie ist ein liebenswürdiges, lebendiges Geschöpf, das aus einer Feierstunde mit den Dingen geboren wurde. Jeder Tafel voran steht in guter deutscher Übersetzung ein griechischer Vers, der oft wie für das folgende Kunstwerk geschaffen scheint. Aber dies Zusammengehen ist nicht gesucht und nicht Experiment, das ist gleiche Zeitrhythmik, ist Einklang des Stils. Und welch eines Stils! Diese „Bozzetti“ der Antike sind Spitzenleistungen plastischen Schaffens und wohl wert, daß in so würdiger Form, wie der hier gebotenen, erneut auf sie hingewiesen wird. Brächte es das Büchlein gar fertig, einige Dutzend seiner Betrachter vor die Originale zu zitieren — sie stehen alle im Berliner Antiquarium — dann wäre das Wunder geschehen. *Wiese.*

Gustave Vanzype, L'Art Belge du 19. Siècle à l'Exposition de Paris en 1923. G. van Oest et Cie., Editeurs, Bruxelles et Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire.

Als Anhang zu seiner „L'Art Belge du 19. Siècle“ ist dieser kleine Band aufzufassen. Vanzype erzählt, daß der Plan zu dieser Ausstellung belgischer Kunst in Paris bereits im Jahre 1920 gefaßt wurde, aber durch die finanziellen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit nicht verwirklicht werden konnte, bis durch den tiefen, künstlerischen Eindruck, den die Jubiläumsausstellung des „Cercle artistique“ in Brüssel im Jahre 1922 hervorrief, von neuem dieser Gedanke aufschoß.

Es wurde eine neue, strengere Auswahl wie in Brüssel getroffen, um möglichst in Paris Hauptwerke und repräsentative Werke der Künstler zu zeigen. Der Erfolg war groß, besonders da in den benachbarten Sälen der Ausstellung im Louvre die Bilder der großen Ahnen: der Van Eyck, des Meisters von Merode, Memling, Van der Goes, Gerard David, Metsys, Breughel, Rubens, Jordaens und Van Dyck hingen, die der Kunst der Nachfahren einen vollen Akkord gaben.

Vanzype beobachtete, daß das Licht in Paris auf die Farben eine andere Wirkung hatte als in Brüssel, und daß daher trotz aller Verwandtschaft der belgischen und französischen Künstler in Motiv und Auffassung die Bilder der belgischen Maler in der französischen Umgebung anders wirkten als in Brüssel. Von den international berühmten, belgischen Meistern stellten Rops und Meunier aus. Vanzype sieht das Verdienst Meuniers in der Fähigkeit, menschliche Größe im Kampf darzustellen. Von bekannten anderen Malern waren auf der Ausstellung ver-

treten: Navez, Stevens, Leys, Henri de Braekeleer, Wouters, Khnopff, Evenepoel, Jef Lambeaux. *S. Sch.*

B. Haendke. Entwicklungsgeschichte der Stilarten. Zweite neubearbeitete Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1924. Velhagen u. Klasing.

Haendke will keine Kunstgeschichte, will Entwicklungsgeschichte der Stilarten schreiben. Unter diesem Gesichtspunkt ist seine Auswahl anzusehen, wenn man ihr gerecht werden will. Sie hat sich als praktisch nützlich erwiesen, als „Handbuch" brauchbar. Die neue Auflage ist auf den heutigen Stand unseres Wissens gebracht, die alte Erkenntnis vom „historischen Abstand" durch vorsichtige Behandlung der neuesten Kunstäußerungen klug berücksichtigt. Der Verlag hat es an einer würdigen Ausstattung (mit über 400 Abb.) nicht fehlen lassen. *W.*

Curt Moreck / Das weibliche Schönheitsideal im Wandel der Zeiten. Mit 215 Abb. Franz Hanfstaengl Verlag. München 1925.

Dieses in tangofarbenes Leinen gebundene Buch ist für die „Bibliothek" des Herrenzimmers gedacht, wo es zu den wenigen zählen wird, die auch gelesen werden, zumal der animierende Text in 25 Kapiteln (u. a. „Die Huris des Paradieses", „Im Dämmer des Harems", „Venus Regina Romae") auch eine Kunstgeschichte bietet, die mit den pikantesten Stellen der erotischen Weltliteratur gewürzt ist und ein Niveau hält, das Kaufleuten und Bankdirektoren, die ein freies Verhältnis zur Kunst unterhalten, unbedingt imponieren muß.

R. H. Walther.

KLEINE ANZEIGEN

Das Gewerbemuseum in Basel, das der treffliche Dr. Kienzle leitet, gibt soeben seine Einzelkataloge der 1924 veranstalteten Ausstellungen in einem Sammelband heraus. Der enthält die immer klug bevorworteten Ausstellungen „Alte und neue Spitzen" (3. Februar bis 16. März 1924), „Batik und Ikat" — indonesische Färbekunst — (6. April bis 4. Mai 1924), „Schmiedeeiserne Grabzeichen" (25. Mai bis 22. Juni 1924), „Alte Gartenprospekte — Raumbilder für die Bühne von A. Appia" (26. Oktober bis 16. November 1924) und „Ausstellung der Kalender in alter und neuer Zeit" (14. Dezember 1924 bis 18. Januar 1925). Ein Gesamtüberblick über die museale Aktivität eines Jahres, vor der man sich nur in Hochachtung verbeugen kann. *B.*

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Neue Folge Band 1, Heft 4. Verlag Georg D. W. Callwey. München 1924.

Heinrich Schäfer — Walter Andrae, Die Kunst des alten Orients. (Propyläen. Kunstgeschichte, Band 2.) Propyläen-Verlag. Berlin 1925.

Verschiedenes

AMSTERDAM

In einem Vortrage, den Prof. W. Martin kürzlich in Amsterdam hielt, teilte er mit, daß seiner Berechnung nach 75 Prozent der gesamten altniederländischen Malerei ins Ausland ausgewandert seien. Die Ursache seien einmal die höheren Preise, die das Ausland bezahlen konnte, und ferner die Aufträge, die vom Auslande her an niederländische Maler gelangten. In einzelnen Fällen siedelten Sammlungen durch Erbschaft ins Ausland über. So sei die berühmte Sammlung Luca in Manzi dorthin gekommen, weil 1675 die Amsterdamerin Van Diemen einen italienischen Kaufmann heiratete. Die Abwanderung im großen Stil setzte gegen 1740 ein und erreichte in der napoleonischen Zeit ihren Höhepunkt. Erst 1875 erinnert sich der Staat seiner Pflicht, die nationalen Kunstschätze im Lande zu behalten und womöglich in Museen zu überführen. Gegenwärtig ist der Ankauf für Museen fast völlig lahmgelegt, da die Regierung die Museumsbudgets um die Hälfte herabsetzte und Steuern sowohl auf den Besitz wie auf den Verkauf von Kunstwerken legen will, was zweifellos den Export der Kunstwerke fördern wird. *H.*

DEN HAAG

Die holländische Porträtmalerei besitzt eine wissenschaftliche Inventarisationsstelle in der geneologisch-heraldischen Vereinigung: „De Nederlandsche Leeuw" im Haag, wo seit 1923 10000 neue Porträts registriert wurden. Die Arbeit dieser Vereinigung setzt das Werk von E. W. Moes fort, der in seiner zweibändigen „Iconographia Batava" einen beschreibenden Katalog der gemalten und gebildhauerten Porträts von Nordniederländern zusammenstellte. In den Werken von Van Someren und Frederic Müller werden nur die radierten Bildnisse behandelt. Die Adresse der genannten Vereinigung, die ausführliche Karthoteken hat herstellen lassen, ist Haag, van Stolkweg. *H.*

Bevorstehende Versteigerungen

AACHEN

Am 23. und 24. Juni hält Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz seine 103. Kunstauktion ab. Außer einer reichen Kollektion Antiquitäten aller Art, wie Arbeiten in Fayence, Porzellan, Eisen, Kupfer, Zinn, Bronze, Silber usw., Perser Teppichen und antiken Möbeln, kommt eine umfangreiche Sammlung alter und neuzeitiger Ölgemälde zum Verkauf. Der Katalog weist über 250 antike Kunstgegenstände und ca. 180 Nummern Gemälde auf, unter denen besonders die Düsseldorfer und Münchner Schule mit bedeutenden Namen vertreten ist.

AMSTERDAM

Bei Frederic Muller werden vom 16. bis 22. Juni verschiedene größere Versteigerungen abgehalten. Die betreffenden Werke entstammen zumeist holländischem Privatbesitze, Nachlassenschaften usw. Einige Rembrandtradierungen werden als Auswahlstücke zweier Amsterdamer Sammlungen angekündigt. Aus einer kleinen Wiener Sammlung werden u. a. Werke von Jan Steen, Teniers, Verspronck, Wijnants, Hondecoeter, van Goyen, Terborgh unter den Hammer kommen. Aus einer Rotterdamer Sammlung moderner Bilder sind Werke von Breitner, Fantin Latour, Is. Israïls, Mauve, Toorop, J. H. Weißenbruch zu erwähnen. *H.*

LONDON

Messrs. Puttick and Simpson werden am. 6. Juli und den darauf folgenden Tagen im Museum zu Hove (1, Grand Avenue) die umfassende Sammlung des verstorbenen George Donaldson versteigern. Unter den Gemälden befinden sich verschiedene Gainsboroughs („Portrait of the Hon. Mrs. Augustus Philipps", „Portrait of Miss. Edgar", „Portrait of Sir William McCall"). Raeburn ist durch das „Portrait of Mrs. Newbiggin" vertreten. Unter den Werken der französischen Schule befindet sich ein Chardin aus der Henry Rochefort-Kollektion („Pierrot Voleur"). Die holländische Schule ist repräsentiert durch Hobbema („Woody Landscape with Pool", früher in der Sammlung des Marquis de Blaisch), Paul Potter („Cattle in a Pasture", aus der Hope-Sammlung), Cornelius Bega („Interior of a Barn, with figures Drinking and Carousing") und durch P. Wouwerman („A Winter Scene, with numerous figures by an Encampment on the Ice"). Von den Möbeln seien notiert: Ein Queen Anne-Bücherschrank mit der Signatur des Samuel Bennett, „The Strawberry Hill Cabinet", entworfen von Horace Walpole, ein Mahagoni-Schreibtisch aus der Regence, ein Louis XVI-Bureau und ein eichener Torweg (Charles II.), entworfen von Christopher Wren. *Bo.*

* * *

In den nächsten zwei Monaten werden bei Christie verschiedene wichtige Sammlungen unter den Hammer kommen, darunter die der verstorbenen Mrs. Edith Cragg. Sie umfaßt alte französische und englische Möbel (Martelin, Riesener, Petit, Roger Vandercruse La Croix, Hepplewhite, Chippendale), chinesisches Porzellan (Kien-Lung, Yung-Ching, Kang-He), ferner Chelsea, Worcester, Sevres, Dresdner und italienische und französische Bronzen. Die Versteigerung findet am 23. Juni statt. Auf den 30. Juni ist die Versteigerung einer alte englische Möbel, Silber und Tapeten umfassenden Sammlung angesetzt. *Bo.*

LUZERN

Aus dem Besitz vorm. regierender Fürsten usw. versteigert am 6. und 7. Juli der Kunsthändler Th. Fischer in der Galerie Fischer Antiquitäten, Möbel, Kunstgegenstände und Bilder.

Stattgehabte Versteigerungen

LONDON

Die Versteigerung der Carnarvon-Sammlung bei Christie (19. bis 22. Mai) deutete entschieden nicht auf eine Erschöpfung des Geldmarktes. Die europäischen und amerikanischen Händler und Kunstliebhaber waren in Scharen herangerückt gekommen und die erzielten Preise überstiegen die optimistischsten Erwartungen, wenn sie auch nicht in jedem Falle den Summen entsprachen, die Alfred de Rothschild, der ursprüngliche Besitzer der Kollektion, für die einzeln Stücke ausgegeben hatte. Zum erstenmal seit dem Kriege waren auch die deutschen Händler wieder in größerer Zahl anwesend, aber sie blieben vorsichtig im Hintergrund, und wenn sie boten, so wurden sie zumeist von den englischen oder französischen Kollegen aus dem Feld geschlagen. Eine Reihe von aufregenden Duellen spielte sich ab, so zum

Beispiel, als eine Beauvais-Tapete mit Sujets nach Boucher ausgerufen wurde. Ein erstes Angebot von 300 Guineen wurde schnell von Mrs. Kruse, einer Londoner Sammlerin, überstiegen, die den Schatz schließlich auch eroberte, freilich für 2000 Guineen. Ihr Sieg wurde mit lautem Beifall begrüßt.

Das Total des ersten Versteigerungstages betrug rund 10000 Guineen. Es ist das keine sensationelle Summe, aber die 104 zum Verkauf angebotenen Nummern bestanden fast ausschließlich aus kleinen „Objets de vertu". Den höchsten Preis des Tages, nämlich 820 Guineen, erzielte ein kleines (8¹/₄ Zoll auf 3¹/₄ Zoll) englisches Miniatur-Kabinett aus dem 18. Jahrhundert. Am zweiten Tage wurden etwas weniger als 15000 Guineen erzielt, wovon allein 2000 Guineen auf ein italienisches Missale entfielen, das einst Horace Walpole gehört hatte und vor 83 Jahren für 110 Guineen an Lord Waldegrave übergegangen war. Am dritten Tage war das Gesamttotal bereits auf 80000 Guineen hinaufgeschnellt. Den höchsten Preis, 3600 Guineen, bezahlten Mrs. Lewis and Simmons (London, Paris und New York) für einen entzückenden Louis XVI.-Mahagoni-Schreibtisch, eine Arbeit des ébéniste Weisweiler. Neben ihnen beteiligte sich als Käufer vor allem Founes aus Paris und Leopold Davis, New Bondstreet, London. Am vierten Tage wurden die Rothschild-Carnarvon-Gemälde wie die Gemälde aus dem Besitze des Earl of Carnarvon versteigert. Das Total dieses Tages betrug £ 93263. Gesamttotal der vier Tage: £ 173288. Die Preise sind im einzelnen aus den Versteigerungsergebnissen zu ersehen. *Bo.*

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

BERLIN

Im Alter von 71 Jahren verstarb in Berlin an einem Herzschlag der ehemalige Konservator der Gemäldesammlung zu Baden-Baden, Direktor J. Th. Schall, eine im deutschen Kunstleben und zumal bei Händlern und Sammlern bekannte und geschätzte Persönlichkeit. Schall, ein Prototyp des sogenannten Marchand-amateur, hinterläßt eine erstklassige Sammlung mit Hauptwerken der deutschen Malerei aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.

DEN HAAG

Das von Dr. Hofstede de Groot als echt begutachtete Gemälde von Frans Hals, das von der Firma Frederic Muller & Co. von einem Haager Privatmann um 50000 Gulden gekauft worden war, sich aber bei der Untersuchung durch eine wissenschaftliche Kommission als eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert herausstellte, wurde durch den Besitzer unter Rückerstattung der Kaufsumme zurückgenommen. *H.*

LENINGRAD

Mit einer gehörigen Verspätung ist von dem Hinscheiden des Sammlers Wassilij Alexandrowitsch Schtschawinskij zu berichten, der in tragischer Weise den Folgen eines Raubanfalls erlag. Sch. besaß eine nicht allzu umfangreiche, aber wertvolle Sammlung von Gemälden alter, in erster Reihe holländischer Meister, betätigte sich auch kunstschriftstellerisch und befaßte sich, als Chemiker von Beruf, viel mit Untersuchungen über die Zusammenstellung der alten Malmittel im Westen und bei den russischen Ikonenmalern.

Der Verstorbene hat 1917 einen wissenschaftlich bearbeiteten, reich illustrierten Katalog seiner Sammlung — Kollektion W. Stchawinsky, Petrograd — herausgegeben, welcher dem Andenken Ssemjonoff-Tjanschanskijs gewidmet war und in der Tat unter den ganz wenigen erschöpfenden Katalogen neuerer russischen Kunstsammlungen eine der ersten Stellen einnimmt. Ein in diesem Katalog u. a. aufgeführtes Doppelbildnis, das der Verfasser I. H. Fragonard zugeschrieben hatte, erwies sich als Werk von dessen in München tätig gewesenem Landsmann Paul Goudreaux. — *P. E.*

UNSERE GOETHEBÜCHER

Adalbert von Weislingen
Von Goethe. Schauspiel in fünf Aufzügen. Erster Teil der zweiteiligen Weimarer Theaterbearbeitung des Götz von Berlichingen von 1819. Eingeleitet und herausgegeben von Eugen Kilian. 96 Seiten 8°........Pappband M. 5.—

Ottilie von Goethe
Erlebnisse und Geständnisse 1832-1857. Von H. H. Houben. 8°. XXX u. 232 Seiten u. 9 Abb. Halbleinen M. 7.50, Halbpergament M. 12.—

Johanna Schopenhauer
Damals in Weimar! Erinnerungen und Briefe von und an Johanna Schopenhauer. Von H. H. Houben. 8°. VIII und 360 Seiten und 17 Abb. Halbleinen M. 10.—, Halbleder M. 15.—

Goethes Ahnen
Von Carl Knetsch. IV und 94 Seiten. Mit 50 Stammtafeln. Gr. 8°.....Geheftet M. 4.50

Die Frauen um Goethe
Weimarer Interieurs. Von Paul Kühn. 2 Bd. 8°
Bd. I. XXIV und 442 Seiten und 25 Taf. 5. Aufl.
Bd. II. XVI und 534 Seiten und 27 Tafeln. 4. Aufl.
Bd. I und II ..Pappbände zusammen M. 18.—,
Leinenbände zusammen M. 20.—,
Halblederbände zusammen M. 30.—

Weimar
Von Paul Kühn. 5. Auflage, bearbeitet von Hans Wahl. VIII und 192 Seiten und 47 Abb. auf Tafeln. Pappband M. 6.—, Halbseide M. 10.—

Gedichte und Scherenschnitte
Von Adele Schopenhauer. Herausgegeben von H. H. Houben und Hans Wahl. 1200 numerierte Exempl. Bd. I: GEDICHTE. 180 Seiten Bd. II: SCHERENSCHNITTE. 16 Seiten und 55 Scherenschnitte auf 25 Tafeln
2 Künstlerpappbände in Kassette M. 6.—

Tagebuch einer Einsamen 1823—1826
Von Adele Schopenhauer. Herausgegeben von H. H. Houben. XVI u. 286 Seiten u. 8 Tafeln Halbleinen M. 5.—, Halbpergament M. 6.—

Goethe
Von Georg Simmel. VIII u. 264 Seit. Gr. 8°. 5. Aufl. . Geheftet M. 6.25, Halbleinen M. 10.—

Goethe, der Straßburger Student
Von Ernst Traumann. XVI und 356 Seiten mit 118 Abbild. Gr. 8°. Zweite, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage
Halblein. M. 15.—, Ganzled. Handeinbd. M. 50.—

Goethes Leipziger Studentenjahre
Von Julius Vogel. Bilder und Erläuterungen zu Dichtung und Wahrheit. Vierte, vollständig neubearbeit. und stark vermehrte Auflage. VIII und 142 Seiten und eine farbige und 14 einfarbige Tafeln, 60 Abb. im Text und Wiedergabe von 2 Radier. Goethes in Tiefdr. . Pappband M. 6.—

Goethe als Student
Von Julius Vogel und Ernst Traumann. Umfaßt die zwei vorgenannten Bücher in einem Bande. Halbleinen M. 20.—, Halbleder M. 30.—

Goethe in Venedig
Von Julius Vogel. 5. Aufl. XII u. 172 Seiten und 16 Tafeln. 8°........Halbleinen M. 5.20

Käthchen Schönkopf
Eine Frauengestalt aus Goethes Jugendzeit. Von Julius Vogel. 8°. XII und 120 Seiten mit einer farb. Tafel und 12 Abbild. . . . Pappband M. 5.—

Goethes unsterbliche Freundin
(Charlotte von Stein). Eine psycholog. Studie an der Hand der Quellen. Von Lena Voss. VIII und 206 Seiten mit 8 Tafeln. 2. Auflage.
Halbleinen M. 6.—, Halbleder M. 10.—

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

C 4821 S
L 6. Sep. 1963
P 6. Sep. 1963
20. Sep. 1972

GALERIE DR. SCHÄFFER
GEMÄLDE ALTER UND NEUER MEISTER
BERLIN W8
BEHRENSTRASSE 28
zwischen Friedrich- u. Charlottenstr.
TELEFON: ZENTRUM 5555

A. S. DREY
MÜNCHEN
GEGRÜNDET 1837
MAXIMILIANSPLATZ 7
Alte Gemälde und Plastiken von hervorragenden Meistern
Kostbare Antiquitäten

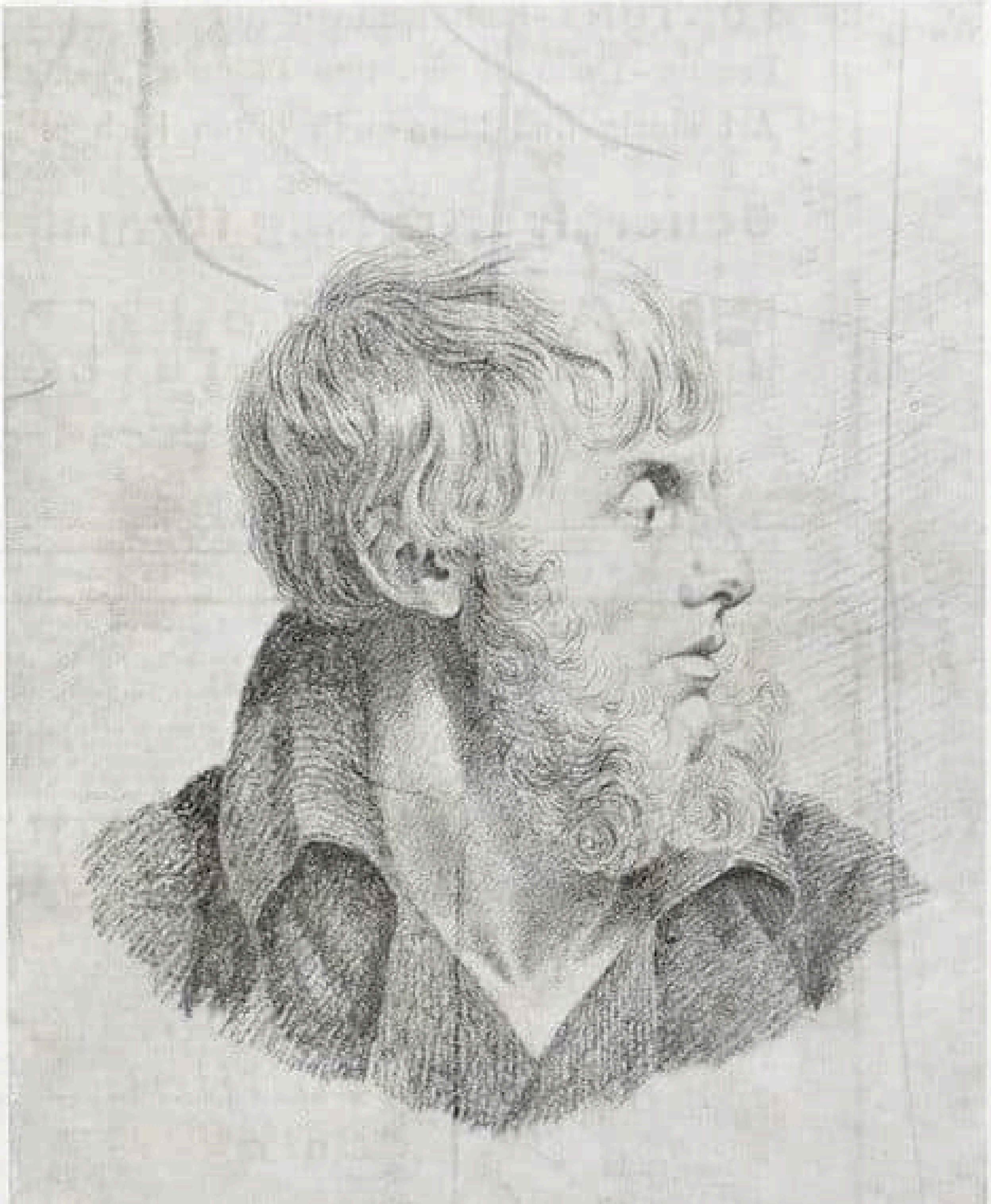
ST. MORITZ
ENGADIN
ALBERT MEYER-SCHAFFNER
NUR ERSTKLASSIGE ANTIQUITÄTEN
ANKAUF KOMMISSION VERKAUF

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig

Der Cicerone

Akad. Lesehalle
* Heidelberg *

Halbmonatsschrift für Künstler Kunstfreunde und Sammler



Caspar David Friedrich / Selbstbildnis
Aus dem vor kurzem erschienenen Werke Caspar David Friedrich
BEKENNTNISSE
Herausgegeben von K. K. Eberlein
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

1925

XVII. Jahrgang
Juli-Heft 13

Verlag Klinkhardt & Biermann / Leipzig

Die III. Biennale, Rom,

dekorierte ihre Räume mit FORTUNY-Stoffen. / FORTUNY-Stoffe zeichnen sich durch schöne, antike Muster, gute lichtechte Farben aus und eignen sich insbesondere zu Wandbespannungen und es füllen die Anforderungen, die man an den Hintergrund einer reich mit Bildern behängten Wand stellt. FORTUNY-Stoffe sind wirkungsvoll und zu empfehlen als Decken, Fenster-Dekorationen und Bühnen-Vorhänge. Sie sind in ihrer Art einzig und können in guten Fachgeschäften gekauft werden.

Generalvertretung für ganz Deutschland

FLATOW & PRIEMER

BERLIN W 10, Viktoriastraße 29

GLENK-WORCH

Antiquitäten
Spezialität: Alt-China
Ankauf / Verkauf

BERLIN / UNTER DEN LINDEN 31
ZENTRUM NR. 4629

DER · CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER, KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

XVII. JAHRGANG 1925

II. TEIL

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN / LEIPZIG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

C 4821-13
17,2
1925

Hellenistisch-buddhistische Kunst in Nordwestindien

Von ERNST WALDSCHMIDT
Mit 26 Abbildungen auf 7 Tafeln

VORBEMERKUNG DES HERAUSGEBERS. Mit dem hier veröffentlichten Beitrag beginnt eine kleine Folge von Aufsätzen über die von Grünwedel und A. von Le Coq durch die bekannten Turfan-Expeditionen wieder entdeckte zentralasiatische Kunst, die namentlich durch die Veröffentlichungen A. von Le Coqs unter dem Sammelbegriff der „Spätantike in Zentralasien“ bekannt geworden ist.

Die reichen Schätze dieser Sammlungen von Gandhara, Turfan und Kutscha werden zur Zeit in dem in völliger und vorbildlicher Neuordnung befindlichen Berliner Völkerkunde-Museum erstmalig aufgestellt. Erst wenn diese Aufstellung vollendet sein wird, was in einigen Wochen der Fall sein dürfte, wird man allgemein einen tieferen Einblick in die Großartigkeit dieser bedeutsamen künstlerischen Hinterlassenschaften gewinnen. Dieser erste Beitrag und die folgenden Aufsätze sollen vorbereitend die Leser unseres „Cicerone“ mit den Tatsachen vertraut machen, die eine der wichtigsten Quellen für die Kunstgeschichte Asiens schlechthin erschließen und den modernen Menschen — auch rein künstlerisch — zutiefst ergreifen werden.

NACH Neueröffnung des Berliner Museums für Völkerkunde wird jedermann die Möglichkeit haben, hier im Zusammenhang mit den aufsehenerregenden mittelasiatischen Wandmalereien und Plastiken auch die größte und reichste europäische Sammlung von sog. „Gandhara-Skulpturen“ in aller Muße zu betrachten. „Gandhara-Skulpturen“, d.h. die Erzeugnisse jener einzigartigen Mischkunst hellenistischer Formen und buddhistischer Religiosität, die sich im Laufe einiger Jahrhunderte in der alten Landschaft Gandhara, der Gegend von Peschawar und Kabul, dem Gebiet der verkehrsreichen Karawanenstraßen und des Einfallstores nach Indien und seiner weiteren Umgebung entwickelt und seinen Einfluß weithin ausgedehnt hat. Mag dem einen Betrachter mancher vertrauten Erscheinung gegenüber Alexander der Große und das in weit entlegene Gebiete vordringende, himmelstürmende Hellenentum und eine Verkümmerung seiner göttlichen Inspirationen, in barbarischer Umgebung, unter barbarischem Einfluß, vor Augen stehen, dem anderen nur das eindringende Gift, der Fremdkörper in einer aufblühenden, rein auf das Geistige eingestellten, naturabgewandten und verinnerlichten nationalindischen Kunst — unbekümmert um den Streit der Meinungen werden diese steinernen Zeugen einer großen und eigenlebigen Vergangenheit auf Freund und Feind herablächeln und zur Einkehr mahnen, selbst aber in beglückter Selbstversenkung dieser Welt des Irrtums entrückt sein. — Für uns nun handelt es sich darum, sine ira et studio einen Überblick über eine Zeitperiode und Kunstübung zu geben, welche ohne allen Zweifel von hervorragender Bedeutung für die Kunst Indiens und Zentralasiens gewesen ist und in ihrer Fortbildung mit der Einführung des Buddhismus der religiösen Kunst Ostasiens einen großen Aufschwung gebracht hat.

Als bewußter Erbe der persischen Großkönige, zu deren Reich seit Darius auch Nordwestindien gehört hatte, war Alexander der Große 326 siegreich in das Fünfstromland eingedrungen. Dieser schnell vorübergehende Einfall hat direkt keine bedeutenden Spuren in der indischen Geschichte hinterlassen. Bald nach Alexanders Tode mußten die indischen Eroberungen an das mächtig erstarkte Reich von Magadha am mittleren Ganges abgetreten werden. Hier hatte der tatkräftige Tschandragupta 317 die Maurya-Dyastie gegründet und sein Reich zu bemerkenswerter Blüte gebracht. Seine größte Ausdehnung erreichte dieses aber erst unter Tschandraguptas Enkel, dem weltberühmten

Aschoka (273—232), der fast ganz Vorderindien unter seiner Herrschaft vereinigte und von dessen Wirken noch heute in den verschiedensten Gegenden Indiens aufgestellte, hohe Steinsäulen mit knappen, wuchtigen Erlassen an seine Beamten und Untertanen Zeugnis ablegen. Nach Aschokas Tode zerfiel das Reich der Mauryas aber, und die Nordwestprovinz wurde bald eine Beute fremder Eindringlinge: das Griechentum gewann von Baktrien aus wieder an Einfluß. — Das hellenisierte Baktrien hatte sich nämlich um 250 unter Diodotos vom syrischen Reiche losgesagt und war selbständig geworden, während sich fast gleichzeitig die Parther zwischen die beiden hellenistischen Reiche schoben und Baktrien gegen Westen hin abschlossen. Baktrien erfreute sich in der Folge einer gewissen Zeit der Blüte, und um 190 v. Chr. eroberte Demetrius von Baktrien das Indusgebiet, das dann etwa während des ganzen 2. Jahrhunderts unter griechischen Herrschern gestanden hat, von welchen der bekannte Menandros der mächtigste gewesen sein wird (150 v. Chr.?). Noch vor Beginn des 1. Jahrhunderts v. Chr. wurde das baktrische Reich aber vernichtet durch die vereinigten Angriffe der Parther und Saken, eines skythischen Stammes, der, von den bald wieder zu erwähnenden Yüe-tschi aus seinen Wohnsitzen vertrieben, vor diesen nach Westen und Süden auswich. Die parthisch-sakischen Reiche umfaßten bald einen bedeutenden Teil Nordindiens, wohl bis an die Ufer der Jamna, und waren nach persischem Muster in Satrapien eingeteilt. Um 35 n. Chr. vertrieb der Parther Gondophares auch den letzten griechischen Kleinfürsten Hermäus aus seiner Herrschaft im Kabultale. Hermäus fand aber Unterstützung bei den mächtigen Kuschan, einem Stamm des aus den chinesischen Annalen als Yüe-tschi bekannten skythischen Volkes, welches 170 v. Chr. durch die Hunnen aus dem chinesischen Grenzgebiet verjagt, nach einigem Aufenthalt im Ilitale, Baktrien und die Oxusgegend erobert hatte. Etwa 50—60 n. Chr. muß der von Hermäus herbeigerufene Kuschanfürst Kudschula Kadphises die Parther aus dem Indusgebiet vertrieben haben. Das Reich der Kuschan festigte sich und erreichte unter dem großen Kanischka (erste Hälfte des 2. Jahrhunderts) eine gewaltige Ausdehnung und umfaßte etwa das heutige Afghanistan, Teile von Ost- und Westturkistan und Nordindien bis an die Grenze von Bengalen. Noch im ganzen 2. Jahrhundert stand es in Blüte, und erst seit dem 3. Jahrhundert verfiel die Macht der Kuschan, um in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts dem vernichtenden Ansturm der weißen Hunnen zu erliegen. Damit erhielt die blühende Kulturprovinz einen Schlag, von dem sie sich auch nach Besiegung und Vertreibung der weißen Hunnen durch die vereinigten indischen Fürsten nicht recht erholt hat, bis mit dem Einbruch der muhammedanischen Scharen sich neue Eroberer über Nordwestindien ergossen.

Wenn der Buddhismus auch keinen ganz so weiten Weg wie das Griechentum zu durcheilen hatte, so mußte er doch ausgedehnte Gebiete erobern, bis es möglich war, zu jener Synthese hellenistischer Formkunst und buddhistischen Inhalts zu gelangen, welche uns hier beschäftigt. Fast ein halbes Jahrtausend ist darüber vergangen, und der Buddhismus hat unterdes ein wesentlich anderes Gesicht bekommen. Um 500 v. Chr. hat Buddha, der Erleuchtete, im östlichen Teile Nordindiens, im Gebiete von Magadha, seine heiligen Wahrheiten und die Lehre vom mittleren Pfad verkündigt und seine Gemeinde gegründet. In den ersten Jahrhunderten nach seinem Tode scheint diese Gemeinde andere Sekten an Bedeutung nicht sehr übertroffen zu haben. Mit dem Erstarken des Mauryareiches unter Tschandragupta setzt aber ein lebhafter Verkehr nach dem Westen ein. Megasthenes weilt als Gesandter des Seleukos am Hofe zu Pataliputra, und ein ständiger Warenaustausch und Karawanenverkehr über

a. Sitzender Buddha

b. Bodhisattva Maitreya

Tafel 2

a. Stehender Buddha

b. Stehender Budhisattva

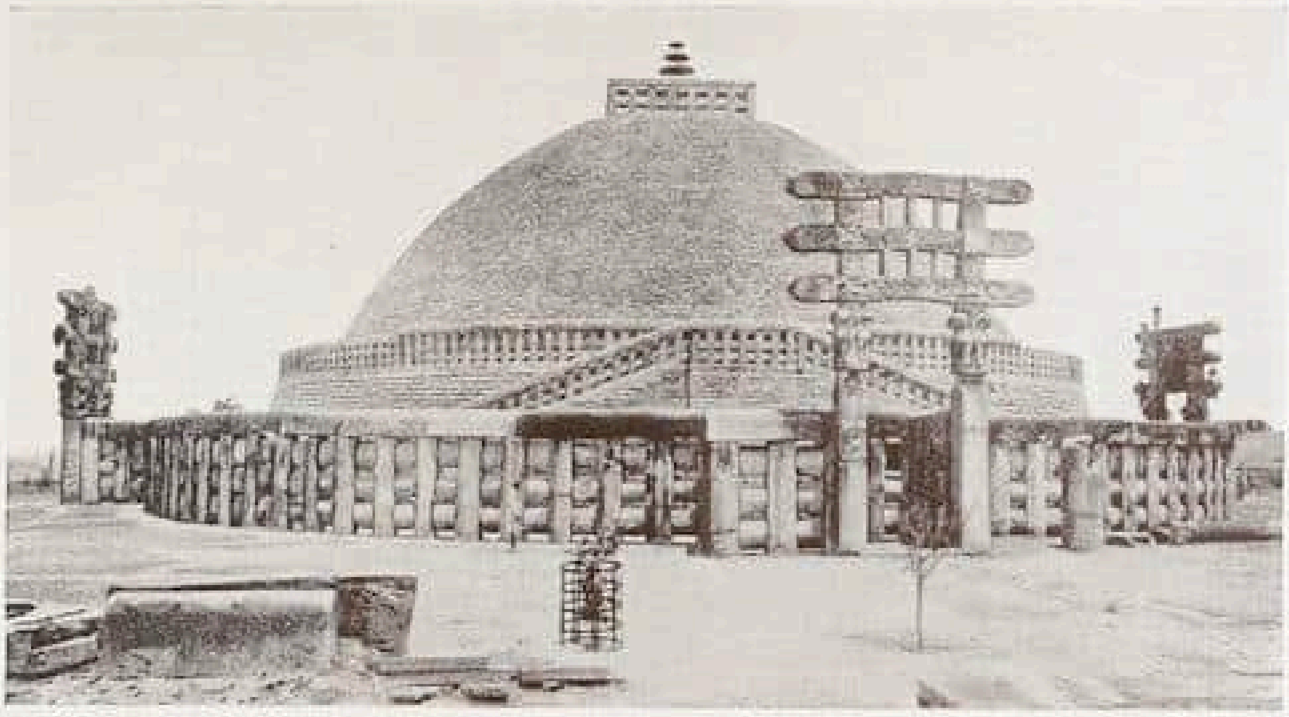
weite Gebiete findet statt. Diese Verhältnisse werden dazu beigetragen haben, dem Buddhismus den Boden zu ebnen. Der große Vorstoß desselben hat aber erst unter Aschoka stattgefunden, der während der letzten Jahrzehnte seiner Regierung den Buddhismus stark begünstigte. Im Jahre 245 v. Chr. fand das Konzil von Pataliputra statt, auf dem die Missionierung der umliegenden Länder beschlossen sein soll. Madhyantika ging als Apostel nach Kaschmir und Gandhara. Es ist uns heute möglich, eine gewisse Vorstellung von dem etappenweisen Vordringen des Buddhismus und den eintretenden Veränderungen und Umbildungen zu gewinnen. Eine Auseinandersetzung und Angleichung an die Glaubensvorstellungen der Bewohner der missionierten Gebiete geht vor sich, und vieles dem ursprünglichen Buddhismus Fremde wird übernommen. Dafür ist aber die natürliche Gebundenheit abgestreift, setzt die Ausbildung zur Weltreligion ein und wird in dem „zweiten heiligen Lande des Buddhismus", Gandhara, Wirklichkeit. Der Buddha verliert alle Menschenähnlichkeit und wird zu einem überweltlichen Wesen, das nur aus Mitleid mit den irdischen Geschöpfen menschliche Gestalt angenommen hat. An die Stelle des Lieblingsschülers Ananda, des ständigen Begleiters des Buddha, der ihm die Almosenschale trägt, tritt der Yakscha Vadschrapani, ein mit dem Donnerkeil bewaffneter Schutzgeist, der als personifizierte übernatürliche Kraft jederzeit bereit ist, einem Lügner oder Widersacher des Buddha den Kopf zu zerschmettern. Iranische Vorstellungen dringen ein, die messianische Gestalt des künftigen Buddha Maitreya gewinnt an Bedeutung; Legenden vom Besuch des Buddha in Nordwestindien werden erfunden, Ereignisse aus den früheren Geburten hier lokalisiert; jedes Kloster sucht, eine Reliquie des Buddha oder den Ort eines bemerkenswerten Vorgangs aus der Legende aufweisen zu können. Wir stehen mitten in der Ausbildung des sog. Mahayana. Auf die religiösen Verhältnisse kann hier zunächst nicht weiter eingegangen werden. Zur Verdeutlichung der Atmosphäre sei nur noch der Inhalt einer Dichtung gegeben, welche dazu dient, Upagupta, den Patriarchen von Mathura, des Reiches, welches auf halbem Wege zwischen Magadha und Gandhara liegt, zu verherrlichen. Sie ragt durch die Kühnheit ihrer Gedanken hervor und gibt gewissermaßen eine Rechtfertigung der Verehrung der Buddhadarstellungen. — Upagupta predigt der Bevölkerung von Mathura an mehreren Tagen die Lehre und wird jedesmal durch Mara, den Herrn der Sinnenwelt, den bekannten Versucher und Widersacher des Buddha, gestört. Mara läßt abwechselnd Perlen oder Gold regnen, läßt himmlische Tänzerinnen erscheinen, Musik ertönen und verhindert dadurch, daß die Zuhörer des Upagupta die heiligen Wahrheiten erfassen. Schließlich setzt Mara dem Upagupta im höchsten Übermut einen Blumenkranz aufs Haupt. Upaguptas Geduld hat ein Ende, und er beschließt, um dem Treiben des Mara für immer ein Ende zu machen, diesen mit Gewalt zu bekehren. Durch seine übernatürliche Kraft bindet er einen Kranz von drei Leichen am Haupt und Nacken des Bösen fest. Vergebens versucht Mara diese los zu werden, vergebens sucht er Hilfe bei allen Göttern und Halbgöttern. Der große Gott Brahma selbst gibt ihm endlich den Rat, den Upagupta auch wieder um Befreiung von den Leichen zu bitten. Mara erkennt nun die unwiderstehliche Kraft des Schülers des Buddha und gerät in Ekstase bei der Vorstellung der übernatürlichen Macht des Buddha selbst, der ihn nur aus grenzenlosem Mitleid und Geduld geschont haben kann. Reumütig verspricht er, der Gemeinde nie wieder Störungen zu bereiten. Auf sein mehrmaliges Ersuchen äußert Upagupta schließlich einen persönlichen Wunsch: Da er hundert Jahre nach dem Nirvana des Buddha Mönch geworden sei, kenne er den Buddha in der Form seiner Lehre, habe aber keine Vorstellung von der leiblichen Er-

scheinung desselben. Mara läßt sich von Upagupta versprechen, daß dieser ihm, wenn er in Gestalt des Buddha erscheine, keine Verehrung bezeugen werde, tritt in einen Wald ein, verwandelt sich und kommt „wie wenn ein Weib hinter einen Vorhang getreten ist und dann aufs prächtigste geschmückt wieder erscheint" aus dem Walde heraus: In Gestalt des Buddha, von Schariputra zur Rechten, Maudgalyayana zur Linken und all den großen Schülern „in Form eines Halbmondes" umgeben. Eine goldfarbige Glorie umstrahlt wie Sonnenglanz seinen Körper. Upagupta schaut in innerer Erregung die Gestalt des Buddha vor sich, vertieft sich immer mehr in die Betrachtung, glaubt schließlich den Buddha selbst vor sich zu sehen und fällt dem Mara „wie ein Baum, dessen Wurzel gebrochen ist," zu Füßen. Höchst bestürzt erinnert Mara ihn an ihre Abmachung. Upagupta erhebt sich und bedeutet ihn, er habe sich nicht vor ihm verbeugt. Auf die erstaunte Frage des Mara, wie er dies sagen könne, erwidert Upagupta mit leiser Stimme: „Ich habe mich nicht vor dir verbeugt und bin auch nicht von der Abmachung abgewichen. Vernimm jetzt! Es ist, wie wenn man aus Lehm einen Buddha bildet, wenn man ihn verehrt, aber nur an den Buddha und nicht an den Lehm denkt. So habe ich, als ich dich jetzt sah, nur an den Buddha gedacht und nicht an (dich) Mara."

Der Buddhismus war die beseelende Kraft, welche Stifter und Künstler in ihren Dienst zwang. Die griechischen Handwerker aber brachten ihren eingeborenen Schülern die den heimischen Künsten überlegene Technik, schufen ihnen die typischen Darstellungen, welche sich dann von Generation zu Generation forterbten. Dabei darf es uns nicht wundern, wenn wir sehen, wie im Verlauf der Entwicklung griechische Vorwürfe umgedeutet werden und immer mehr Einheimisches sich in den Vordergrund drängt. Die geschichtlichen Verhältnisse lassen erwarten, daß wir für das erste, vielleicht sogar das zweite vorchristliche Jahrhundert mit einer hellenistisch-buddhistischen Kunstübung zu rechnen haben, die auch nach Beseitigung des letzten griechischen Kleinreiches im Kabultal (35 n. Chr.) während der ganzen Kuschanzeit sich in kontinuierlicher Tradition erhalten hat. Die ersten bisher genügend beglaubigten Denkmäler und Buddhadarstellungen gehören in die Mitte und das Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts. Dank den neueren englischen Ausgrabungen in dem alten Taxila ist es möglich, die Datierung der aufgedeckten Bauwerke und der in situ gefundenen Stuckplastiken auf das Jahrhundert mit einiger Sicherheit durchzuführen. Eine Auswertung der Ergebnisse auf unsere Steinskulpturen kann in diesem Zusammenhang nicht unternommen werden. Es genüge die Bemerkung, daß sie in ihrer Mehrzahl etwa in das 1. bis 3. Jahrhundert n. Chr. gehören.

Das verwendete Material ist fast ausnahmslos Chloritschiefer, während in steinarmen Gegenden, wie z. B. Taxila, bald die Stucktechnik und das Formverfahren, dessen Bedeutung in Verbindung mit der Kunst Ostturkistans näher zu behandeln sein wird, eine überwiegende Rolle gespielt haben.

Als bemerkenswerteste Tat der Gandharakünstler gilt, daß sie zum ersten Male den Buddha nicht durch Symbole, sondern in menschlicher Gestalt darzustellen wagten. Für die einheimische indische Kunst wäre es eine ungewohnte Anforderung gewesen, den Erhabenen als Mönch, d. h. ohne den sonst üblichen überreichen Schmuck, und doch in der Würde, die dem übergöttlichen Wesen zukam, zu bilden, und auch ihre griechischen Meister waren zu einem Kompromiß genötigt. Auf Tafel 1, a sehen wir einen schönen sitzenden Buddha, an dem mehrere Eigentümlichkeiten auffallen. Zunächst erblicken wir nicht, wie man erwarten könnte, einen alten Asketen (Buddha soll 80 Jahre

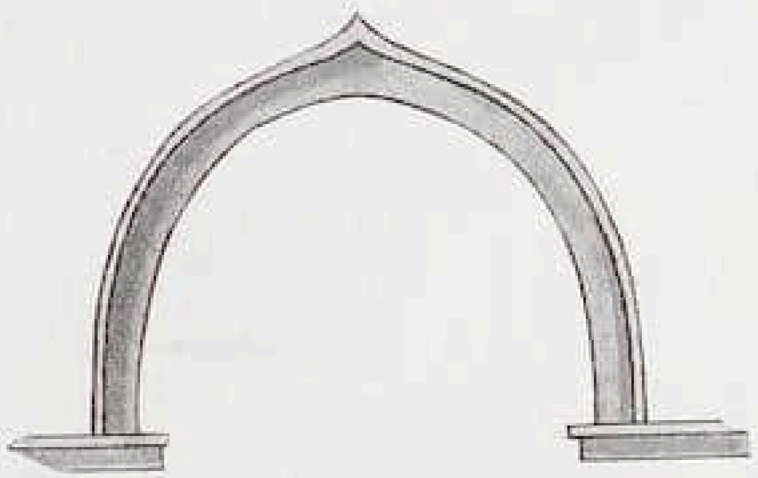


a. Stupa von Santschi

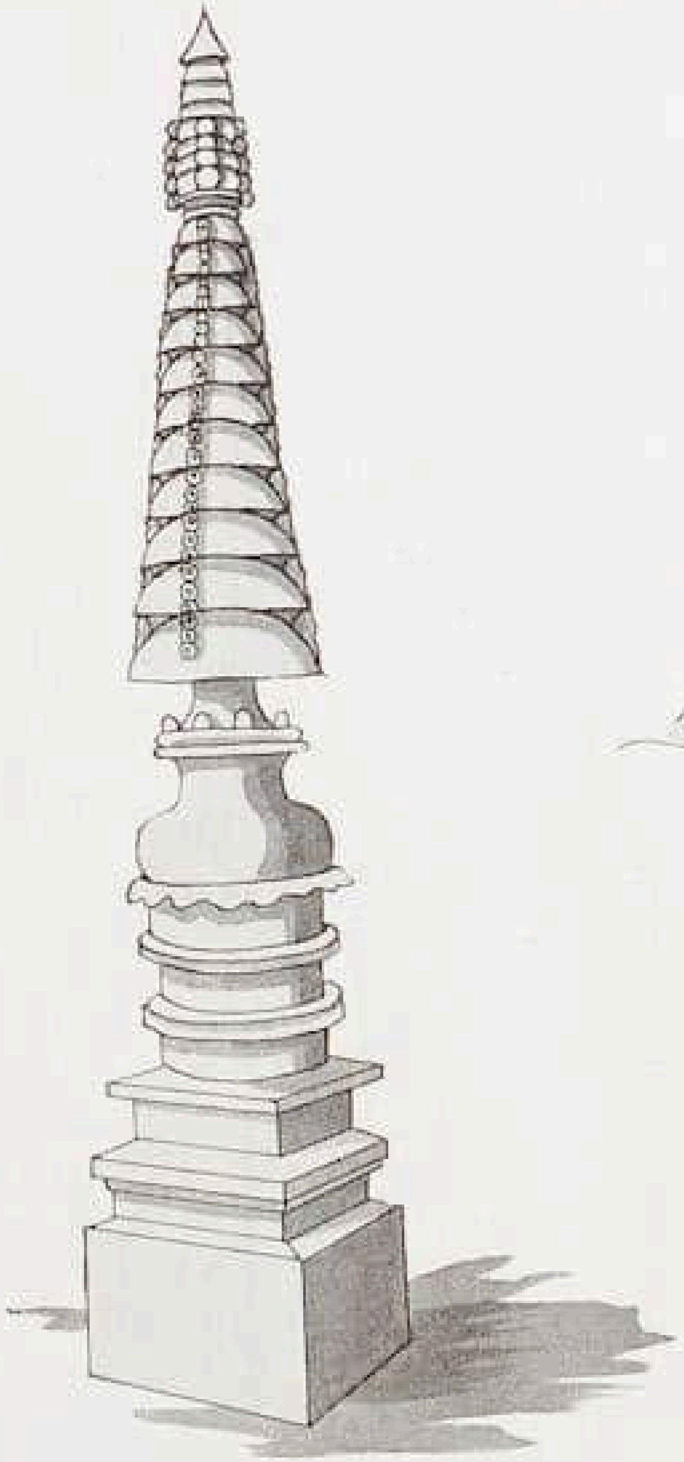
b. Stupa von Manikyala

d. Große Stupas mit Stuccoverzierung

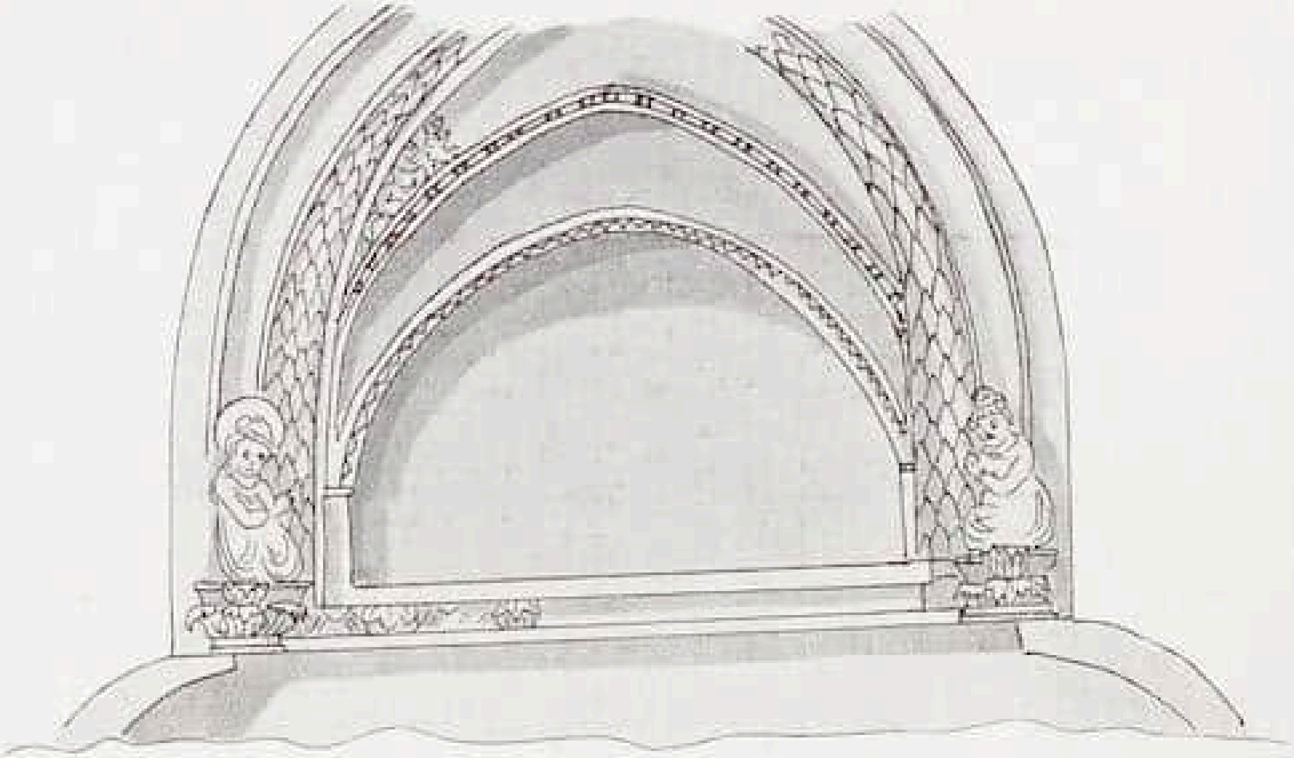
e. Zusammengesetzter mittelgroßer Stupa, Chloritschiefer



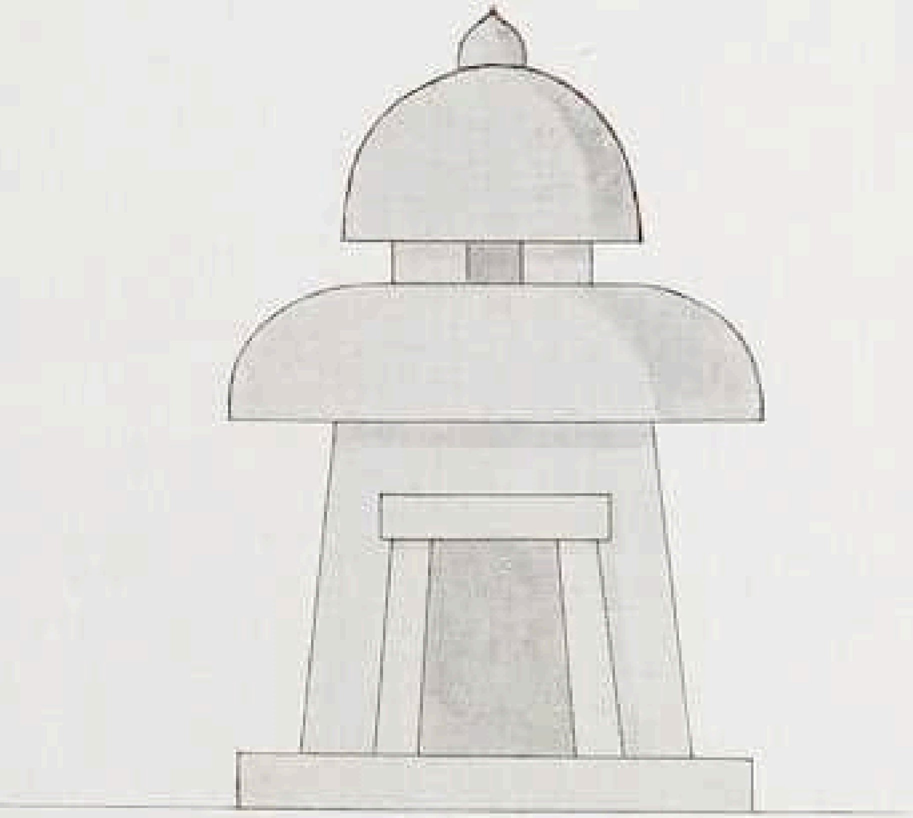
e.



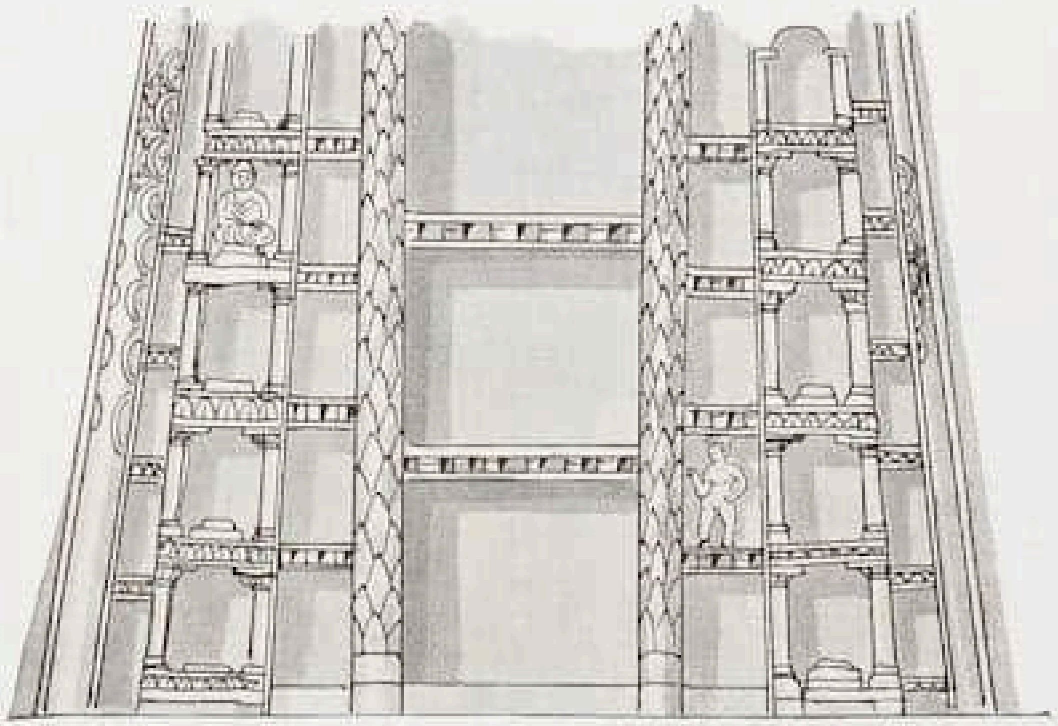
a.



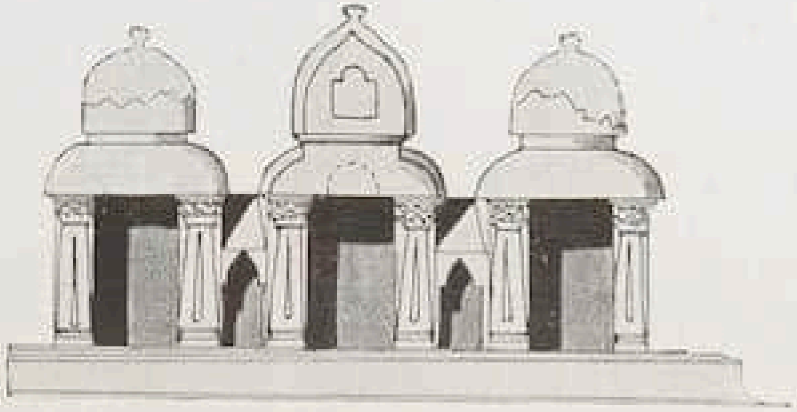
g.



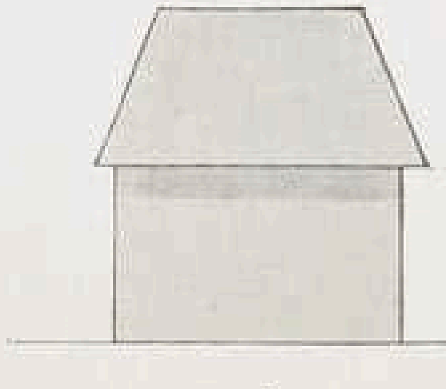
b.



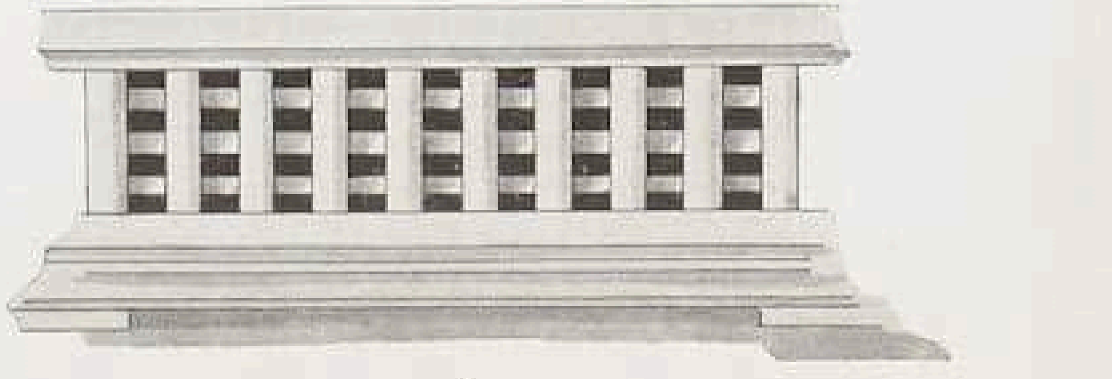
h.



c.



d.



f.

alt geworden sein), sondern eine jugendliche Gestalt, ein wenig weiblichen Charakters. Ferner bemerken wir mit Erstaunen, daß er nicht, wie es von ihm geschildert wird, die Haare abgeschnitten, sondern einen schönlockigen aufgebundenen Haarschopf (Krobylos) trägt. Der in alexandrinischer Zeit bei Gestirnsgottheiten auftretende Nimbus erscheint hinter seinem Haupte. Ein beide Schultern verhüllendes, in griechischer Weise behandeltes Gewand bedeckt den Körper und wirft unter dem (abgebrochenen) linken Unterarm, durch die vorgeschobene Fußspitze bewirkt, elegante Falten. Wir haben es durchaus mit einem Idealbilde zu tun, dem man den griechischen Ursprung auf den ersten Blick ansieht, einen Typ, der auf Apollon- oder Dionysosgestalten zurückgeführt worden ist. Und doch ist ebenso deutlich, daß dieses Bild nicht aus rein hellenischem Geiste heraus geschaffen sein kann. In indischer Asketenstellung sitzt der Buddha mit untergeschlagenen Beinen auf dem mit einer Decke belegten „Löwenthrone". Über dem lächelnden Munde und der feingeschnittenen Nase, da, wo sich die leicht geschwungenen Brauen über den halbgeschlossenen, in sich gekehrten Augen zu wölben beginnen und zusammenstoßen, bemerken wir ein merkwürdiges Haarflöckchen, die urna, welche hervorragende Intelligenz anzeigt und nach indischer Tradition eins der charakteristischen Merkmale eines weltbeherrschenden Königs oder Buddha bildet. Unter den Schläfen sehen wir zwei nach vorn gedrehte Modelöckchen und hinter diesen die dicht anliegenden Ohren mit den durch das ehemalige Tragen schweren Ohrschmucks ausgeweitet herabhängenden Läppchen. Tafel 1, b zeigt uns demgegenüber den Bodhisattva und künftigen Buddha Maitreya (in gleicher Sitzart, auf einem mit einem Kissen bedeckten Throne). Das Gesicht ist derber gebildet, ein stattlicher Schnurrbart legt sich über die Wangen. Der Oberkörper ist bis auf die linke Schulter und den rechten Unterarm, um den sich schalartig das Gewand legt, nackt und trägt den reichen Schmuck eines indischen Prinzen: Um den Hals liegt ein breites ornamentiertes Band; über dieses fällt eine Kette, deren Enden vorn in „Engel"figürchen auslaufen; eine weitere Kette legt sich von der linken Schulter über den rechten Oberarm, eine dritte fällt tief herab und ist mit einigen kleinen Büchschen, die Reliquien oder dergl. enthalten mögen, besetzt. Weiteren Schmuck bilden der breite Reif am Oberarm, Handgelenkbänder, die schweren Ohrringe und die kunstvolle Krone auf dem Haupte. In den zusammengeschobenen Händen liegt ein verziertes Salbenfläschchen. Die Gegenüberstellung dient dazu, uns den allen Schmucks baren, mit dem einfachen Büßergewand bekleideten Buddha in seiner für indische Begriffe absonderlichen Einfachheit, zugleich aber in seiner hoheitvollen Würde und Abstraktion deutlich werden zu lassen.

Auf Tafel 2, a und b sehen wir einen stehenden Buddha und einen ebensolchen Bodhisattva. Das Mönchsgewand des Buddha bedeckt als vollständige Verhüllung (Periblema) den ganzen Leib und schmiegt sich ungezwungen der Modellierung der Körpers an. Die linke Hand hält den einen Zipfel, während wir uns den rechten Arm unter dem Gewand und dieses aufhebend, schutzverheißend erhoben oder die Almosenschale tragend zu denken haben. Auf dem leicht geneigten Halse sitzt ein schöngebildeter Kopf, in sanften Linien wellen sich die fein geschwungenen Locken, und ein süß-geheimnisvolles Lächeln umspielt die schmalen Lippen, während die Lider sich tief senken. Die daneben abgebildete Gestalt des Bodhisattva bewahrt trotz ihres edlen Typus etwas Fleischlich-Gebundenes. Die idealistische Gesichtsbildung läßt noch einen Rest möglicher Vergeistigung übrig. Der Kopf trägt keine Krone, während der Schmuck sonst dem des soeben betrachteten sitzenden Bodhi-

sattva entspricht. Die herabhängende Halskette läuft hier vorn in Drachenköpfe aus. Das dicklockig bis auf die Schultern herabfallende Haar scheint bereits den uschnischa zu verdecken, den Schädelauswuchs oder Intelligenzknorren, ein weiteres kanonisches Merkmal des Buddha, das sich wohl aus dem umgedeuteten aufgebundenen Krobylos entwickelt hat und die bekannte Eigentümlichkeit späterer Buddhadarstellungen bildet. Hände und Füße der Figur sind, wie ja leider bei den meisten ausgegrabenen Skulpturen, abgebrochen.

Die vergleichende Betrachtung der wenigen bisher beigebrachten Beispiele lehrt, daß wir es nicht mit Vollplastiken, sondern gewissermaßen mit Hochreliefs zu tun haben. Die Darstellungen verlangen eine stützende Rückwand, sind keinesfalls auf Rückansicht berechnet und stehen ganz im Dienst einer Dekorationskunst. Dieser Umstand legt es nahe, einen Blick auf die Baulichkeiten zu werfen, welche diesen Bildwerken als Rückwand gedient haben, und die Betrachtung dieser Dinge wird uns zugleich das Verständnis der vielen Platten mit Flachreliefs, denen wir uns alsbald zuzuwenden haben, erleichtern.

Von größter Bedeutung als Bautypus ist der Stupa, ursprünglich eine Art tumulus oder Grabhügel, der besonders als Königsgrab größere Dimensionen gehabt haben wird. Im Buddhismus findet er sich zunächst als Grabmonument und Reliquienbehälter, dann überhaupt als Erinnerungsmonument an bedeutsame Ereignisse religiöser Natur und als Kultgegenstand, dessen Stiftung Verdienst erwirbt. Tafel 3, a zeigt den restaurierten Stupa von Santschi aus der Zeit Aschokas (etwa 250 v. Chr.). Wir sehen einen runden Sockel, über dem sich eine mächtige massive Steinkuppel wölbt, auf deren Gipfel sich wieder eine Bekrönung mit Schirm erhebt; d. h. der ursprüngliche Grabhügel ist, um ihn hervorzuheben, auf einen Unterbau gesetzt, und auf dem Ganzen das orientalische Zeichen hoher Würde, der Schirm, aufgepflanzt. — Vier konstruktiv verschiedene Bestandteile des Stupa lassen sich in der weiteren Entwicklung fortlaufend verfolgen: der Steinunterbau, der massive kuppelförmige Aufbau, die Bekrönung und schließlich der Schirmstock mit ein oder mehreren Schirmdächern (Etagenschirm). Wie wir sehen, ist der Stupa von Santschi außen mit einem massiven runden Steinzaun umgeben. An jeder Seite befindet sich ein großer, reich mit Reliefschmuck versehener Torbogen; die Tore sind aber etwa eineinhalb Jahrhunderte jünger als der Stupa.

Auch aus Nordwestindien sind Bauwerke alter Gestaltung bekannt. Der Stupa von Manikyala (Tafel 3, b) zeigt den alten Typ, doch ist der umgebende Steinzaun nicht vorhanden und durch eine Pilasterdekoration am Sockel vertreten. Später wird dann auch noch die zylindrische Terrasse in die Baulinie einbezogen und das Ganze auf einen rechteckigen Sockel gesetzt. Dadurch bekommt man zwei Terrassen, auf denen die Umwandelungsriten vollzogen werden können, während die Kuppel ihre überragende Bedeutung verliert. Hiermit ist die Tendenz der Entwicklung aufgezeigt, welche sich an diesen Bauwerken vollzieht: Ein Streben nach Höhe, nach terassenförmigem Aufbau setzt ein, das sich auch auf Bekrönung und Schirm erstreckt. Die Kuppel verliert ihre lastende Schwere, aus den einfachen Schirmdächern werden die vieldachigen, oft schweren, terrassenförmig übereinandergebauten und nach oben verjüngten Etagen, ein Vorgang, der sich mit dem Übergang vom romanischen zum gotischen Baustil vergleichen läßt und in der Dekorationsweise Parallelen hat. Eine gute Vorstellung von dem Ziel dieser Entwicklung gibt ein Reliquienstupa, der bei den Ausgrabungen in Taxila gefunden worden ist (Tafel 4, a).

Indische Palast- und Wohnfreibauten aus vorchristlicher Zeit haben sich kaum erhalten, wir können uns aber doch eine gewisse Vorstellung von ihrem Aussehen nach den Darstellungen auf alten Reliefs machen. Vielstöckige

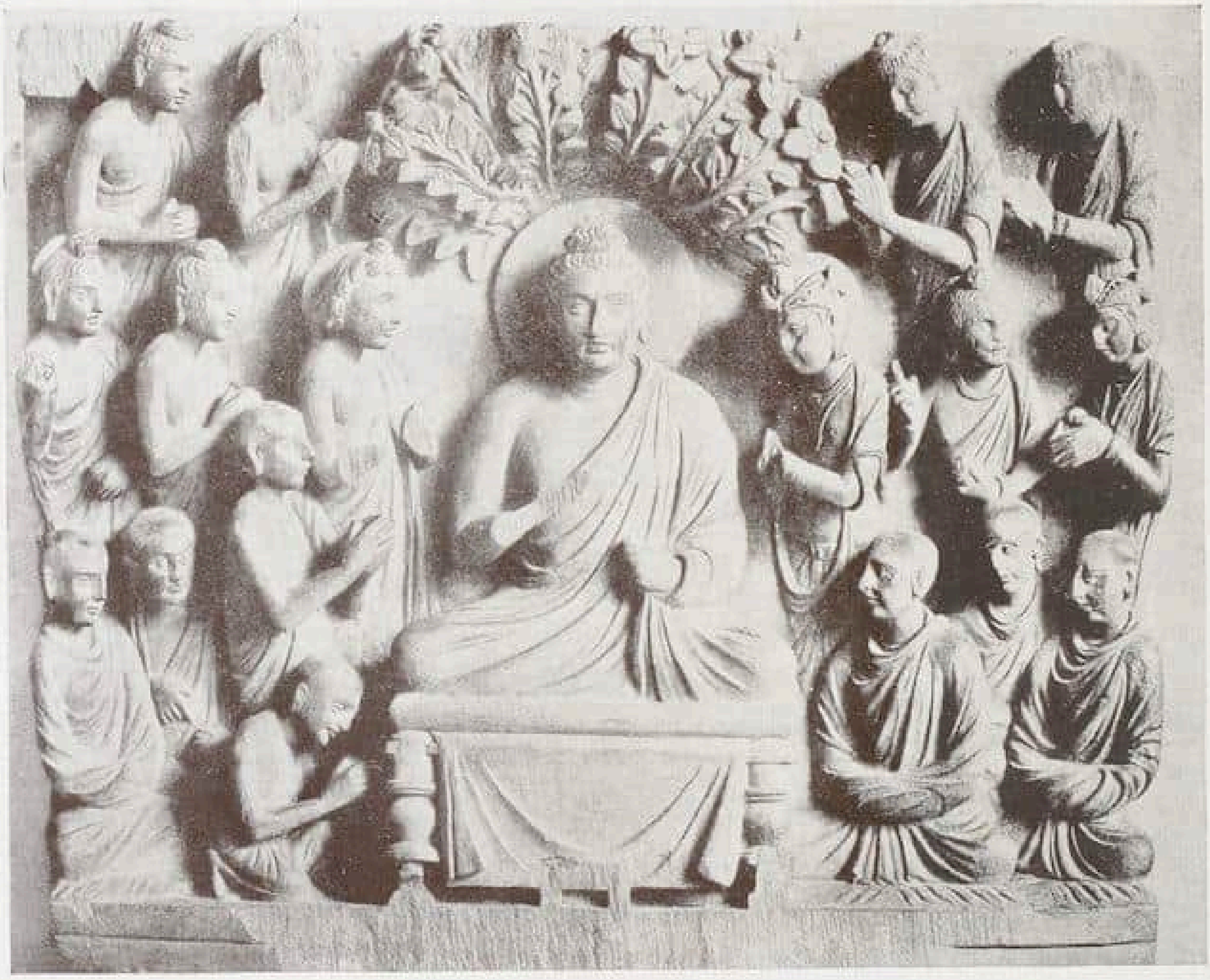
a. Eroten unter indischen Bogen

d. Dame mit Spiegel

b. Girlandentragende Eroten

e. Dame in Tänzerinstellung

c. Buddha und Adorat unter indischen Bogen



a. Buddha predigend

b. Kopf des Asketen Gautama

c. Bruchstück

d. Kopf des Asketen Gautama

Gebäude, sogar eine Kombination von Rund- und Langhaus, treten auf. Im Bereich der buddhistischen Klosteranlagen Nordwestindiens erscheinen Formen des Wohnbaus im Vihara (Kammer oder Zelle als tektonische Einheit), und zwar als Mönchszelle oder Klosternutzraum und als Tempel (alleinstehend) oder Kapelle (im Klosterverband). Von besonderer Wichtigkeit ist der sog. Vihara mit doppelt gewölbtem Dach. Nach Reliefdarstellungen, wie Tafel 4, b, ist es Foucher möglich gewesen, die Kapellen des Stupahofes von Takht-i-Bahai zu rekonstruieren (Tafel 4, c). Die zweite aufgesetzte Wölbung dient hier nur zum Schmuck der Fassade. Neben diesem kommen Viharas mit trapezförmigem Giebel vor, deren Schema Tafel 4, d gibt. Diese beiden Giebelformen spielen neben dem bekannten altindischen einfachen Bogen (Tafel 4, e) und der Balustrade (Tafel 4, f) als aus indischem Gut übernommene Dekorationsmotive die größte Rolle.

Alleinstehende Tempel und Kapellen, welche sich in den Klosteranlagen gewöhnlich nach allen vier Seiten um einen großen Stupa zu ordnen pflegten, werden hauptsächlich zur Aufnahme der Kultbilder gedient und die leider nicht erhaltene Malerei wird bei der weiteren Ausschmückung der Innenräume eine große Bedeutung gehabt haben. Zur Aufnahme von Kultbildern waren die Kapellen durch ihre natürliche Bildung disponiert. Die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme wird bestätigt durch den Umstand, daß als Dekorationsmotiv an Stupas erscheinende Buddhas und Bodhisattvas fast stets in einer Art Vihara sitzend dargestellt werden. Auch die Außenwände der Kapellen sollen nach dem Zeugnis chinesischer Pilger gelegentlich, und zwar mit Reliefs, geschmückt gewesen sein. Trotzdem muß die große Masse der gefundenen Reliefplatten zum Schmuck der Stupas gedient haben. Die großen Stupas Nordwestindiens begnügen sich nun zwar mit einer rein architekturalen Dekoration durch Gesimse, Pilaster und auch wohl Nischen, und nur mit dem Aufschwung der Stucktechnik tritt auch hier, wie wir sehen werden, Wandel ein. Dagegen sind die mittleren und kleinen Stupas aufs reichste mit Skulpturen geschmückt. Manche von ihnen waren buchstäblich aus Skulpturen zusammengesetzt, d. h. die mit Skulpturen zu bedeckenden Schieferplatten wurden nach vorgefaßtem Plane getrennt vorbereitet und durch Eisenkrampen oder mit Hilfe von Zapfen und Zapflöchern zusammenmontiert. Mittlere Stupas (zwischen 2 und 6 m Durchmesser) waren mit dekorativen Friesen versehen, die aufgeteilt worden waren und gesondert in Ausmaßen hergestellt wurden, für die Materialbeschaffung und Bearbeitung leicht war. Bildete die Skulptur mit dem Monument nicht einen Körper, so wurde sie durch Mörtel und große Eisennägel, für die an einer im Dunkeln liegenden Stelle ein Loch gebohrt worden war, gegen das Mauerwerk festgehalten (Foucher).

Der aus zum Teil nicht dahingehörigen Stücken zusammengesetzte Stupa auf Tafel 3, c kann einen Eindruck der Dekorationsweise der kleineren Stupas vermitteln. Auf einem zweistufigen Sockel sitzt eine leichte, unten zylindrische Kuppel, auf deren Mitte sich die Bekrönung und ein fünfdachiger Schirm mit Spitze erhebt. Beide Sockelteile werden von einem vorragenden Gesims überdacht. Die große Unterstufe des Sockels setzt sich aus drei Friesen zusammen. Den unteren bilden zwischen korinthischen Pilastern hockende Atlanten, den mittleren Girlanden tragende Eroten, den oberen metopenförmig angebrachte einzelne legendäre Szenen. Die Oberstufe ist mit zwei Friesen versehen, deren einer vorn aus einem geometrischen Ornament, der andere wieder aus Blumengewinde tragenden Putten besteht. Auch der zylindrische untere Teil der Kuppel ist mit einem Schmuckstreifen versehen. Vorn haben wir die beliebten Eroten, links Buddhas und adorierende Knäblein unter indischen

Bogen. Aus dem Atlantenfries ganz unten am Fuße des Sockels springen an den Ecken und in der Mitte jeder Seite menschliche und tierische Oberleiber in den Raum vor. Schließlich ist links an der Kuppel ein sog. Stupagiebel eingesetzt. Solche Stupagiebel müssen sich auf jeder Seite befunden haben, vorn ist das Dübelloch schön zu sehen. Der Giebel zerfällt in seinem Aufbau in drei Teile, und unschwer erkennen wir in ihnen einen Schnitt durch den Vihara mit doppelter Wölbung. Bei größeren Stupas hat dieser Aufsatz kompliziertere Gestalt angenommen, er wird in verschiedener Richtung durch- und unterteilt, wie es Tafel 4, g und h zeigt. Einige durch ihre Form zunächst befremdende Bruchstücke gewinnen Leben, wenn wir ihre Zugehörigkeit zu solch einem Stupagiebel erkennen und ihren architektonischen Aufbau und Zusammenhang verstehen.

Die Zusammenbringung eines Frieses mit Girlanden tragenden Eroten auf der einen, von Adoranten und Buddhas auf der anderen Seite bei der Kuppel des vorhin betrachteten Stupa bringt uns in den Gang einer Entwicklung hinein, die Tafel 5 veranschaulicht. Wir sehen hier auf a Eroten wie Schlangen sich windende Blumenkränze tragen, von denen an den tiefen Stellen eine Traube oder Frucht herabhängt, auf b und c ist die Blumengirlande durch indische Bogen ersetzt, an deren Zusammenhang mit der Girlande die herabhängenden Früchte deutlich erinnern. Zudem sehen wir auf b noch die Putten, den Knaben links bereits in Adorantenstellung. Einen Schritt weiter führt c: die Eroten sind rechts durch einen Adoranten, links durch einen meditierenden Buddha ersetzt. Mit anderen Worten: die die Dekoration zunächst durchaus beherrschenden antiken Motive werden durch dem indischen Empfinden näher liegende Formen ersetzt und mißverstanden, ein Vorgang, den man ebenso an den Buddhadarstellungen verfolgen könnte. Daneben und im Zusammenhang mit der religiösen Entwicklung, die die Herstellung und Stiftung von Buddhabildern als immer verdienstvoller erscheinen läßt und zur Massenproduktion derselben drängt, bemerken wir überall das Eindringen der Buddhadarstellungen, eine Erscheinung, die zur vollständigen Verdrängung auch der Friese mit legendären Darstellungen geführt hat.

Ein Beispiel dafür gibt Tafel 3, d. Der Sockel des großen in Stuck dekorierten Stupa ist durch Gesimse in eine Reihe von Streifen geteilt. Unter dem zweiten liegen Löwen, deren Köpfe und Vordertatzen, ähnlich wie an dem Fuß des daneben abgebildeten Stupa die Vorderleiber, nur viel weniger frei, unter dem Sockel hervortreten. Die einzelnen Streifen werden durch deformierte korinthische Pilaster oder persisch-indische Säulen vertikal unterteilt. Zwischen diesen Abteilungen sitzt Buddha neben Buddha, in den oberen Reihen alle unter dem sie fast wie Nimbus und Mandorla umrahmenden, uns wohlbekannten doppelten Bogen- und Trapezgiebel, am Fuße des Sockels mit je einem Begleiter an jeder Seite in Nischen, die durch breite Pilaster gebildet sind. Diese Art der Dekoration findet sich nicht nur bei solch großen, sondern auch bei kleineren Stupas. Von dem ehemaligen Reichtum an Motiven ist nur wenig übriggeblieben und in weiterer Entwicklung zu einer einfachen Neben- und Übereinanderreihung von Buddhabildern zu kommen, ist ein kleiner Schritt.

Von der Anordnung der legendären Szenen, die gelegentlich auch auf den Sockeln der Kultbilder erscheinen, im Stupaaufbau gibt der Stupa auf Tafel 3, c eine gewisse Vorstellung. Im allgemeinen ist jede Szene von der anderen durch Szenentrenner abgeteilt. Diese Trenner bestehen zumeist in korinthischen Säulen oder Pilastern, in persisch-indischen Säulen, oft auch in einer Art Rahmen oder Kasten, dessen Seitenwände aus die Szene abschließenden

Leisten gebildet werden und in dem eine Säule, ein Musikant oder eine Tänzerin steht (Tafel 5, d und e). Die Säulen oder Pilaster sind meist außerordentlich gedrückt, während der Abacus oft ungeheuer nach den Seiten vorspringt. Es ist dies eins der Mittel, die Gestalt des Buddha in der Mitte über die anderen hervorragen zu lassen, ohne unerwünschten leeren Raum zu haben. Vielfach nimmt man auch die Scharen der Götter zu Hilfe, die dann Kopf an Kopf die Fläche füllen. Keine der legendären Darstellungen trägt den abgewandten, sich selbst genügenden rein erzählenden Charakter älterer griechischer Reliefs, alle sind auf den Beschauer berechnet, wenden sich ihm zu und sollen auf ihn erbauend und zu frommer Andacht stimmend einwirken. Auf Tafel 6, a sehen wir den Buddha, frontal in die Szene gewendet, predigend unter einem Baume sitzen, von Mönchen und Göttern (?) umgeben. Auffallend ist die Schmucklosigkeit, das einfache Gewand, und der ähnlich wie beim Buddha aufgebundene Haarschopf der meisten durch einen Nimbus gekennzeichneten Götter; nur drei derselben tragen Schmuck, zwei von diesen auch Kronen. Das Stück ist gut gearbeitet, besonders die Mönche mit ihren kahlen Schädeln und dem sprechenden Gesichtsausdruck sind fein empfunden, während der Gesichtsausdruck des Buddha verglichen z. B. mit dem der links neben ihm stehenden kindlich-gläubiges Erstaunen versinnbildlichenden Gestalt wenig durchgeistigt erscheint. Der links neben dem Throne des Buddha kauernde, vor sich hin betende Mönch zeigt vollendet die im Gefühl eigener Schwachheit gleichsam vergehende fromme Hingebung.

In eine Besprechung der legendären Szenen kann hier nicht eingetreten werden. In bunter Folge ziehen die verschiedensten Ereignisse an unseren Augen vorüber. Nach Darstellungen aus den vorausgehenden Geburten und der Meditation im Tuschitahimmel sehen wir den künftigen Buddha, in der Luft schwebend, als weißen Elefanten in den Leib seiner träumenden Mutter Maya eingehen. Wir begleiten die Fürstin in den Lumbinihain, wo der Prinz von der Mutter, als sie nach dem Zweige eines Baumes greift und in der beliebten Tänzerinnenstellung steht, aus der Seite geboren wird. Das Neugeborene wird von Indra und Brahma bedient, gebadet, und tut sogleich sieben Schritte nach allen Himmelsrichtungen, wobei Lotusblumen unter seinen Füßen aufblühen. Andere Szenen stellen die Rückkehr Mayas aus dem Lumbinihain, die Prophezeiung des Sehers Asita, die gleichzeitigen Geburten, Ereignisse aus Kindheit und Jugend dar, den ersten Schulgang, den Wurf des jungen Elefanten über die Stadtmauer, den Bogenschuß, die Heiratszeremonien, das Leben im Frauenhause, die erste Meditation, den großen Abschied usf., die bekanntesten Vorgänge über Asketenleben, Versuchung, Erleuchtung, erste Predigt, Bekehrungen und Schenkungen hinaus bis zum Parinirvana, Verbrennung und Reliquienverteilung.

Vor kaum einem Motiv schreckten die Gandharakünstler zurück. Tafel 6, b und d zeigt den Kopf des Asketen Gautama, des werdenden Buddha, in der Zeit, als er Askese übend, gänzlich abgemagert durch Selbstabtötung das Heil zu erringen sucht. Der Berliner Kopf unterscheidet sich von dem des bekannten Asketen Gautama aus dem Museum zu Lahore in mehreren Punkten. Nur die Augen des Lahoreasketen liegen tief in den Höhlen, und zwei Bäche blutigen Schweißes rinnen auf der Stirn in die urna zusammen. Im übrigen ist das Antlitz aber straff, die Haut ungefurcht, das Haar elegant gewellt, und der ihm gewachsene Vollbart macht einen gepflegten Eindruck. Unser Kopf dagegen ist bartlos, Wangen und Schläfen sind tief eingefallen, scharf markierte Falten ziehen sich von Nase zu Mund, und, wie eingehauen, laufen breite Furchen von Backe zu Kinn. Der Eindruck, einen Totenschädel vor sich

zu haben ist weit größer, aber doch wirkt dieser Kopf nicht leblos, sondern kündet in verhaltener Energie von überlegener Verachtung dieser Sinnenwelt. Daneben sehen wir das kleine Bruchstück einer muskulösen, vollbärtigen Gestalt hellenistischer Formengebung. Da außer Kopf und Oberkörper alles weggebrochen ist, läßt sich die Figur nicht ohne weiteres bestimmen. Sie wirkt wie roh oder unvollendet ausgehauen, und der wilde Ausdruck läßt fast einen zu einem Attentat auf den Buddha bereiten Bravo vermuten.

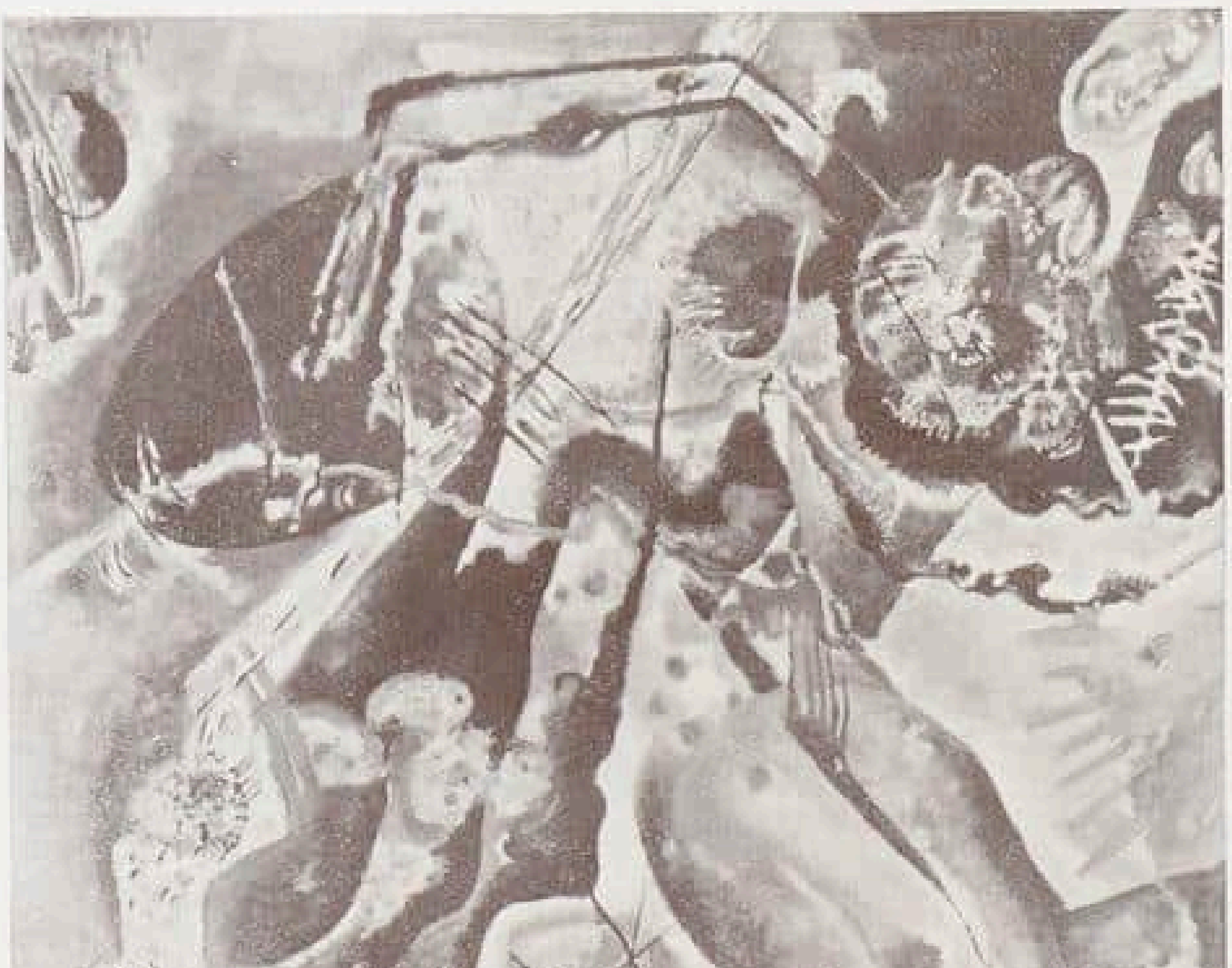
Unzureichend ist der Begriff, den diese Zeilen von dem Reichtum der Darstellungen der Gandharaschule geben konnten. Manche der direkt aus antiken Vorbildern, wie Zeus, Eros, Silen, Satyrn, Nike, Athene, Kentauren, Tritonen, Gäa u. a., übernommenen Darstellungen konnten nicht berührt werden, nicht einmal Szenen von so dramatischer Lebendigkeit wie die Versuchung des Buddha durch die mit herausfordernden Gebärden sich nahenden Töchter des Mara, der Angriff des Bösen selbst mit seinen Hilfstruppen phantastisch erfundener Ungeheuer oder das Parinivana, der Heimgang des Buddha inmitten der klagend und jammernd die Hände ringenden oder still zusammengebrochenen Jünger, Fürsten und Götter konnten vorgeführt, der einsetzende Erstarrungsprozeß, die Typisierung nur flüchtig erwähnt, das Überhandgewinnen der Buddhadarstellungen nur skizziert werden. Man muß sich nun aber hüten, etwas, was uns als Erfindungsarmut erscheint, allein den mangelnden Fähigkeiten der späteren Kunstschulen zuzuschreiben. Die religiöse Entwicklung sucht unausgesetzt ihren Weg. Der das Individuum ohne Aufhören von Geburt zu Alter, Tod und Wiedergeburt rollende Kreislauf des Daseins macht auch vor dem Buddha nicht halt, auch er ist nur eine ephemere Erscheinung eines begrenzten Zeitraums, unzählige Buddhas unendlicher Weltperioden reihen sich Kette an Kette, und ihre irdische Erscheinung selbst ist eine bloße Emanation ihrer in ungetrübter Seligkeit in der Welt meditativer Sphären thronenden wahren Wesenheit. Die Dhyanibuddhas und Dhyanibodhisattvas tauchen vor unseren Augen auf. Wir sehen den Buddha maßlosen Lichts, Amitabha, den Herrn des westlichen Paradieses, in seiner Majestät thronend, Avalokiteschvara, den Allerbarmer, schützend ihre Schatten vorauswerfen. In der Gandharazeit ist alles noch im Fluß, nur die Bodhisattvas Schakyamuni, Maitreya und vielleicht Padmapani-Avalokiteschvara sind als feste Typen bereits unterschieden. Tafel 7 zeigt uns den sog. trauernden Avalokiteschvara des Berliner Museums. Der mit dem üblichen Schmuck der Bodhisattvas bekleidete Körper sitzt in der als radschalila bekannten, nachlässig königlichen Pose mit hochgezogenem rechten Knie da. Das geneigte Haupt wird durch die rechte Hand gestützt, aber nur leicht lehnt sich der Kopf an den Zeigefinger. Das Antlitz zeigt den träumerisch-versonnenen Ausdruck sanften Schlafes. Wir fühlen die Nähe des Allerbarmers, dessen Namen anzurufen genügt, aus Feuers- oder Wassersnot, von Tod und Qualen gerettet zu werden. Avalokito bhava: sei gnädig!

Die zu diesem Artikel abgebildeten Gegenstände befinden sich im Museum für Völkerkunde in Berlin.

Trauernder Avalokiteschvara

Kandinsky

Helles Bild. 1913
Sammlung Kluxen



Kandinsky

Roter Fleck. 1914

Abstrakte Kunst

Von W. KANDINSKY / Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln

DER heutige Tag kann schematisch durch folgende Erscheinungen gekennzeichnet werden:

1. Verschiebungen der materiellen Erscheinungen und Tatsachen, was — als oberflächliche Bewegung — fortwährend der Beobachtung ausgesetzt ist.
2. Verschiebungen der geistigen Erscheinungen und Tatsachen, die teils vollkommen klar mit den ersteren, teils undeutlich mit ihnen verbunden sind, was — als in den Tiefen vor sich gehende Bewegung — heute nur selten und an vereinzelten Phänomenen beobachtet werden kann.
3. Mit den beiden erwähnten Vorgängen verbundene langsam, ganz besonders langsam vor sich gehende Verschiebung des Wertungsstandpunktes, die Umwertung, die das Äußere sehr langsam verläßt und sich dem Inneren sehr langsam zuwendet.

Dieser Vorgang, der sich erst in ganz vereinzelten Fällen der Beobachtung aussetzt, ist der natürliche Vorgänger einer der größten geistigen Epochen, die unter anderem — was speziell in bezug auf abstrakte Kunst von entscheidender Wichtigkeit ist — die Hauptbasis vom Materiellen in das Geistige verpflanzt, wobei aber das Materielle die ihm gebührende Bedeutung behält. Wenn sich die Kunst nicht als lediglich praktisch-zweckmäßige Angelegenheit einerseits und nicht als nur in der Luft schwebende l'art pour l'art andererseits entwickelt, so werden ihre Beziehungen und Zusammenhänge mit anderen geistigen Gebieten und endlich mit der Gesamtheit des „Lebens" im allgemeinsten Sinne voll in Kraft treten. Die Kunst wird dann als lebenschöpferische Kraft mit so einer Klarheit einwirken, daß die heutigen Zweifel über ihre Bedeutung und Berechtigung als Resultat einer rätselhaften Verblendung vorkommen werden.

Es ist sehr möglich, daß unter verschiedenen heutigen Vorgängen auch ein spezieller Fall sich gerade jetzt abspielt — eine Verschiebung des Kunstzentrums, die im letzten Grunde den Übergang vom romanischen zum slawischen Prinzip bedeutet — vom Westen zum Osten.

Die innere Wertung, der relative Wert des Äußeren, das nur im Inneren seine Wertung findet, ist die Basis der russischen „Bauerngerichte", die sich frei, ohne westeuropäische Beeinflussung (das römische Recht) entwickelt haben, und die sich trotz der westeuropäischen Beeinflussung auch im Geschworenengericht der gebildeten russischen Schichten bis zur Revolution behaupteten und weiter entwickelten[1].

Hier wurzelt der immer tiefer gehende Bruch in den Kunstbewegungen einerseits der romanischen, andererseits der slawischen und germanischen Tendenzen, in welcher Beziehung heute der maßgebende Tag ist.

Hier ist der Anfang der abstrakten Kunst, für deren Existenzberechtigung außer der äußeren Formfrage (wie man es vorwiegend im „Konstruktivismus" sieht) die innere Wertung der Kunstelemente unbedingt notwendig ist.

Diese Behauptung ist entscheidend: Die Unmöglichkeit, die geistige Unfähigkeit ihr zu folgen, schließen das Überschwingen in die neue Welt aus.

[1] Diese Basis habe ich vor vielen Jahren bei Untersuchungen der russischen Bauerngerichte zu meinem großen Erstaunen beobachtet und ihre oft geheime Wirkung später in verschiedenen Erscheinungen des russischen Lebens wiedergefunden. Die große Wirkung Dostojewskys in Westeuropa muß ich auch auf diese Basis zurückführen.

Bei ausschließlich kalter äußerer Wertung des Formalen in der Kunst (und im „Leben") sind die Werke der abstrakten Kunst tot.

Die sich anschließende und als Hauptbasis hier warm wirkende innere Wertung des Formalen im breitesten Sinne macht die Werke der abstrakten Kunst lebendig.

Das 19. Jahrhundert — von heute aus beobachtet — ist eine logische, gewaltige und immer eiliger werdende Vorbereitung zum erwähnten Standpunkt und also zur abstrakten Kunst. Erst mußte die äußere Wertung ihre Vorarbeiten leisten, wozu das formal hochbegabte französische Volk die Rolle des geeignetsten Werkzeugs übernehmen mußte. Diese unbewußt ausgeführte Mission hat plötzlich die bis dahin wenig wirksame französische Kunst in Form der französischen Malerei so weit in den Vordergrund geschoben, daß sie ebenso plötzlich von allen anderen Ländern als Weltmuster und Weltmeister anerkannt wurde.

Es war klug-ökonomisch, erst das äußere Kunstmaterial 1. aufzuhäufen, 2. zu zergliedern und der äußeren Analyse zu unterwerfen.

Diese Aufgaben wurden vom Impressionismus, Neo-Impressionismus und Kubismus planmäßig und exakt ausgeführt[1].

Nach Erfüllung dieser Aufgabe und bei Unmöglichkeit, die inneren Konsequenzen aus dem Erzielten zu ziehen, mußte die französische Kunst diesen Weg verlassen, um sich wieder dem Körperlichen zuzuwenden, was sie heute auch tut. Es ist nicht schwer einzusehen, daß, wenn die französische Kunst dem rein äußerlich romanischen Prinzip treu bleibt, so wird sie wieder in den Hintergrund der Kunstideen zurücktreten müssen, aus dem sie vor beinahe einem Jahrhundert ans Licht kam[2].

Sehr bezeichnend sind die Vorgänge in der germanischen Psyche, die sich in vereinzelten Fällen schon vor dem Krieg bemerkbar machten. Es entstand erst eine allgemeine Begeisterung für die russische Literatur, wobei gewöhnlich — was besonders bezeichnend ist — mit Dostojewsky angefangen wurde, die dann weiter über das russische Theater zum Tanz, zur Musik und schließlich zur Dichtung führte. Natürlich ist der Deutsche im allgemeinen nicht imstande, das rein russische im äußeren russischen restlos klar zu sehen, da auch Rußland gezwungen ist, den letzten Akt der äußerlich-materialistischen Entwicklung durchzumachen, weshalb die Russen selbst in der Regel über diese Unterschiede nicht urteilen können.

Diese Einzelheiten sind aber nicht imstande, den heute hochklingenden Dreiklang zu übertönen: Romanentum, Germanentum, Slawentum.

Mit dem Klang einzelner Stimmen dieses Dreiklanges ist das Schicksal der abstrakten Kunst fest verbunden.

* * *

Mit der allgemeinen Frage „Abstrakte Kunst" stehen naturgemäß die größten heutigen Probleme in engster Beziehung:

1. Frage des Inhaltes und der Form.
2. Frage der Analyse und der Synthese.
3. Die dazu notwendig tretende Frage der Kunstwissenschaft.
4. Frage der synthetischen Kunst.

Diese Fragen gewinnen von dem Augenblick an Klarheit, wenn Klarheit über äußere Mittel und ihre inneren Werte sich durchzusetzen anfängt.

---

[1] Die abseits stehenden unbewußten Versuche, zur abstrakten Wertung zu gelangen, wie z. B. „Purismus", mußten ohne Belang bleiben, und sind deswegen mißglückt.

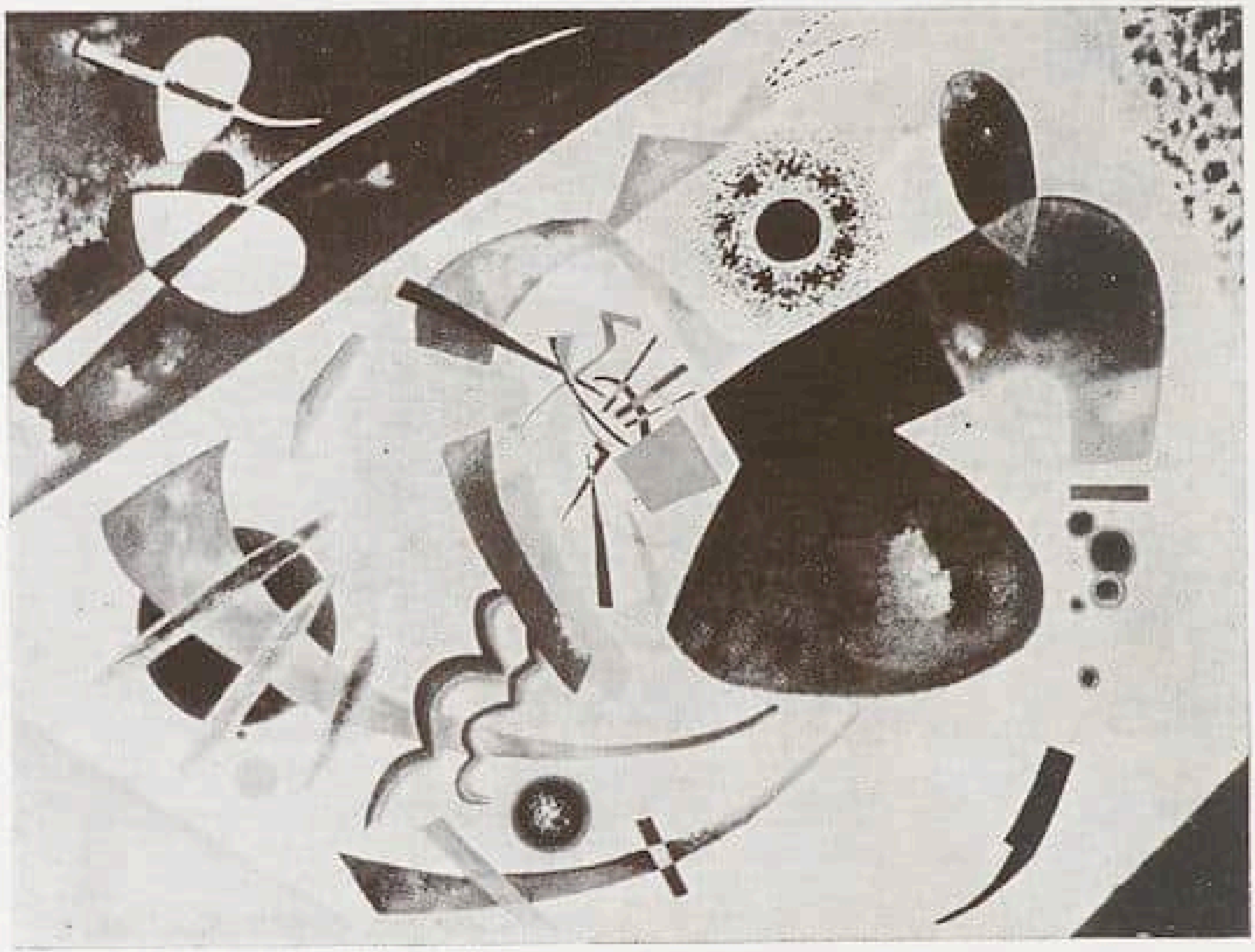
[2] So ist auch die heutige „Reaktion" in Frankreich zu verstehen, die die französischen Nachläufer in anderen Ländern mitmachen.

Kandinsky Rot mit Schwarz. 1920

Museum Taschkent

Kandinsky Schwarzer Rand. 1919

Museum der malerischen Kultur, Moskau



Kandinsky

Roter Fleck. 1921
Museum of modern art, New York

Kandinsky

Schwarz und Violett. 1923
Sammlung James Wood, London

Die Zweifel und Streitigkeiten über den Inhalt z. B. in der Malerei werden stets zu unbestimmten und unklaren Antworten führen, solange die Gebiete der einzelnen Künste nicht genau auf ihre Ausdrucksmittel geprüft werden (analytische Methode) und solange diese Ausdrucksmittel nicht voneinander mit voller Klarheit gesondert werden.

Sobald dies geschehen ist, fällt auch die noch immer häufig vorkommende Verwechslung des rein malerischen Inhaltes mit dem literarischen von selbst.

Die allgemeine — sozusagen unterirdische — Verwandtschaft der Künste, die schließlich prinzipiell zu einer Wurzel zurückzuführen sind (synthetische Methode), entblößt den allgemeinen Inhalt der sämtlichen Künste, die aber in ihren überirdischen Blüten scharf voneinander getrennt bleiben, was nie vergessen werden soll.

Dieser Standpunkt läßt eine allgemeine Definition des Inhaltes zu, die für die Kunst im ganzen und ebenso für einzelne Künste gültig bleibt.

Der Inhalt ist der Komplex der innerlich zweckmäßig organisierten Wirkungen.

Hier vereinigen sich die Begriffe der Konstruktion und der Komposition, die leider zu oft verwechselt werden.

* * *

Der Unterschied zwischen der sogenannten „gegenständlichen“ und der „gegenstandslosen“ Kunst besteht also im Unterschied der in beiden Fällen für den Inhalt gewählten Mittel und Ausdrucksmittel.

Im ersten Falle werden z. B. in der Malerei außer den rein malerischen Mitteln Naturelemente verwendet, so daß der gesamte Klang des Werkes aus zwei verschiedenen — man dürfte sagen: grundverschiedenen — Arten besteht.

Im zweiten Fall wird der Inhalt des Werkes ausschließlich durch rein malerische Mittel erzeugt.

Die letzte Periode der Entwicklung der Malerei seit dem Impressionismus kann außer anderen wichtigen Momenten durch das mehr oder weniger bewußte, aber stets planmäßige Zurückschieben des gegenständlichen Klanges gekennzeichnet werden. Die letzte Konsequenz dieses Vorganges ist die volle Beseitigung des gegenständlichen Klanges, wobei die rein malerischen Elemente vollkommen ungetrübt, d. h. klar und rein ihre inneren Wirkungen entwickeln können.

* * *

Bei einigermaßen grausamer Schematisierung der ganzen Kunstgeschichte, soweit ihre ersten Anfänge bekannt und erraten werden können, darf folgendes mit Sicherheit behauptet werden:

Die allgemeine Bewegung der Kunstgeschichte — abgesehen von den mehr oder weniger zahlreichen Seitensprüngen — ist ein langsam vor sich gehender Vorgang, der im Ausgangspunkt rein äußerlich-praktisch-zweckmäßige Gründe hat, wobei das „rein Künstlerische“ bloß als kaum sichtbarer Embryo zu beobachten ist, und der sich weiter zum ständigen Wachsen dieses Embryos entwickelt, bis sich daraus eine volle Gestalt des rein Künstlerischen ausbildet.

Die Mittelperiode, die in den letzten Jahrzehnten zum Abschluß kam, muß durch mehr oder weniger vollkommenes Gleichgewicht der beiden Teile

charakterisiert werden: die beiden Kreise — der Kreis der Naturwelt und der Kreis der Kunstwelt — deckten sich so, daß sie einen reinen Doppelklang bildeten.

Heute stehen wir am Anfang der dritten Periode der Kunstgeschichte, die konventionell die abstrakte Periode genannt werden kann.

Die unbedingte Möglichkeit der weiteren Entwicklung dieser Periode liegt in der inneren Wertung der äußeren Mittel.

Daraus kann die innerlich-zweckmäßige Organisation der Ausdrucksmittel geschehen, welche die ihnen geeigneten Wirkungen gesetzmäßig hervorrufen.

* * *

Das Untersuchungsprogramm, das ich der „Russischen Akademie der Kunstwissenschaften" (gegründet in Moskau im Sommer 1921) vor zirka drei Jahren vorlegte, hat den erwähnten Standpunkt zur Basis, die das rein wissenschaftliche Arbeiten an „Kunstproblemen" ermöglicht.

Dieses Programm besteht aus drei einerseits aufeinanderfolgenden, andererseits unzertrennlich miteinander verbundenen Ausgangspunkten:

1. Die Frage der Elemente der einzelnen Künste, wobei die Grundelemente von den Nebenelementen abgesondert werden müssen.

2. Die Frage des Aufbaues dieser Elemente, wobei dieser Aufbau rein experimentell bleiben kann und nicht den lebenden Puls des Werkes erhält — Frage der Konstruktion.

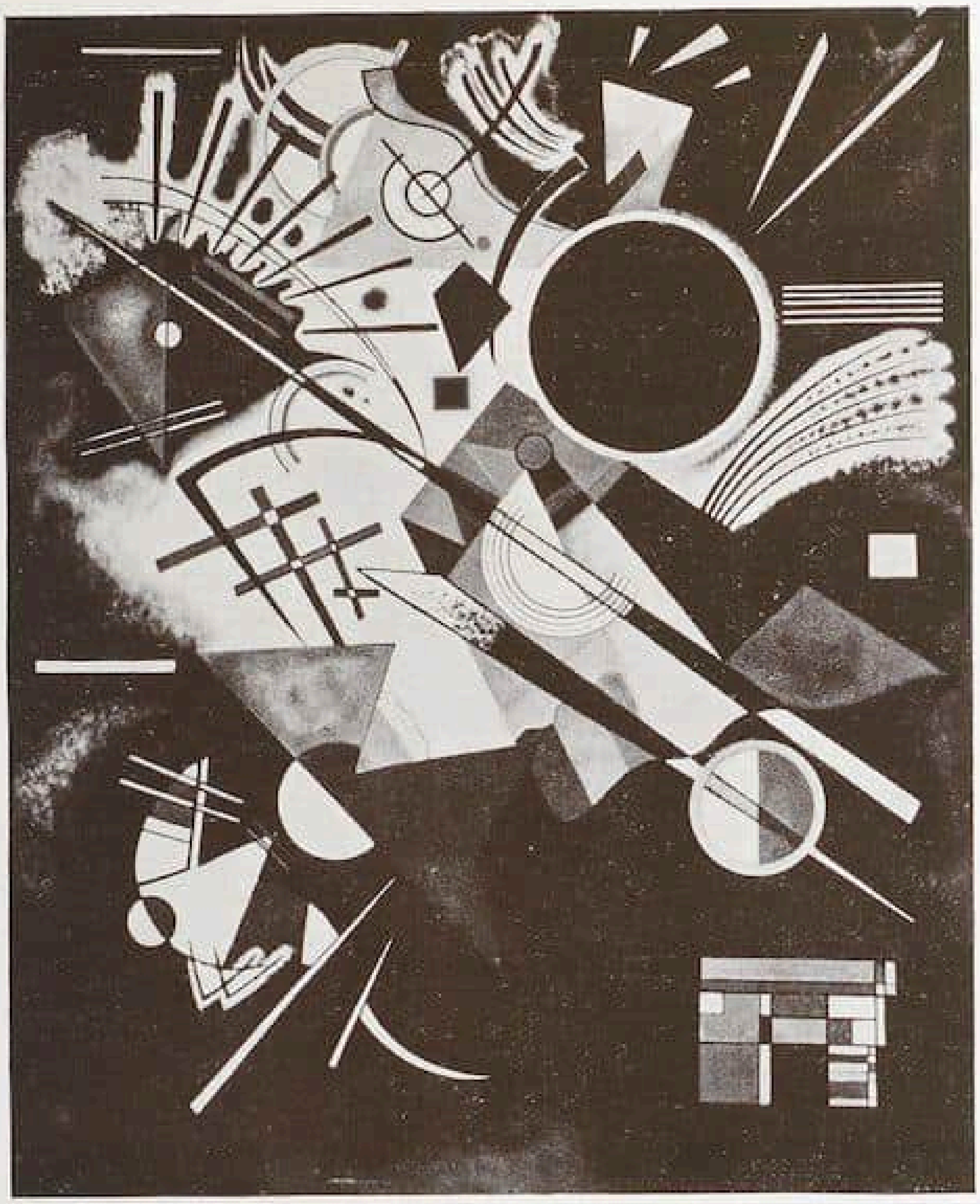
3. Die Frage der Unterordnung der Elemente und der Konstruktion einem rätselhaften Gesetz dieses Pulsierens — Frage der Komposition.

Die erste Frage wird — so viel es sich heute annehmen läßt — die einzelnen Elemente = Kräfte der verschiedenen Künste nicht nur in der Absonderung, sondern auch im tiefsten Zusammenhang zur äußeren und zur inneren Prüfung bloßlegen. Die minimalen Unterschiede der verschiedenen Künste untereinander werden dabei vermutlich die maximalen Wirkungskräfte der einzelnen Künste nach sich ziehen — analytische Arbeit. Andererseits wird — so viel heute vorausgesehen werden kann — eine gemeinsame Wurzel der sämtlichen Künste sichtbar werden, was durch die synthetische Methode erreicht werden soll.

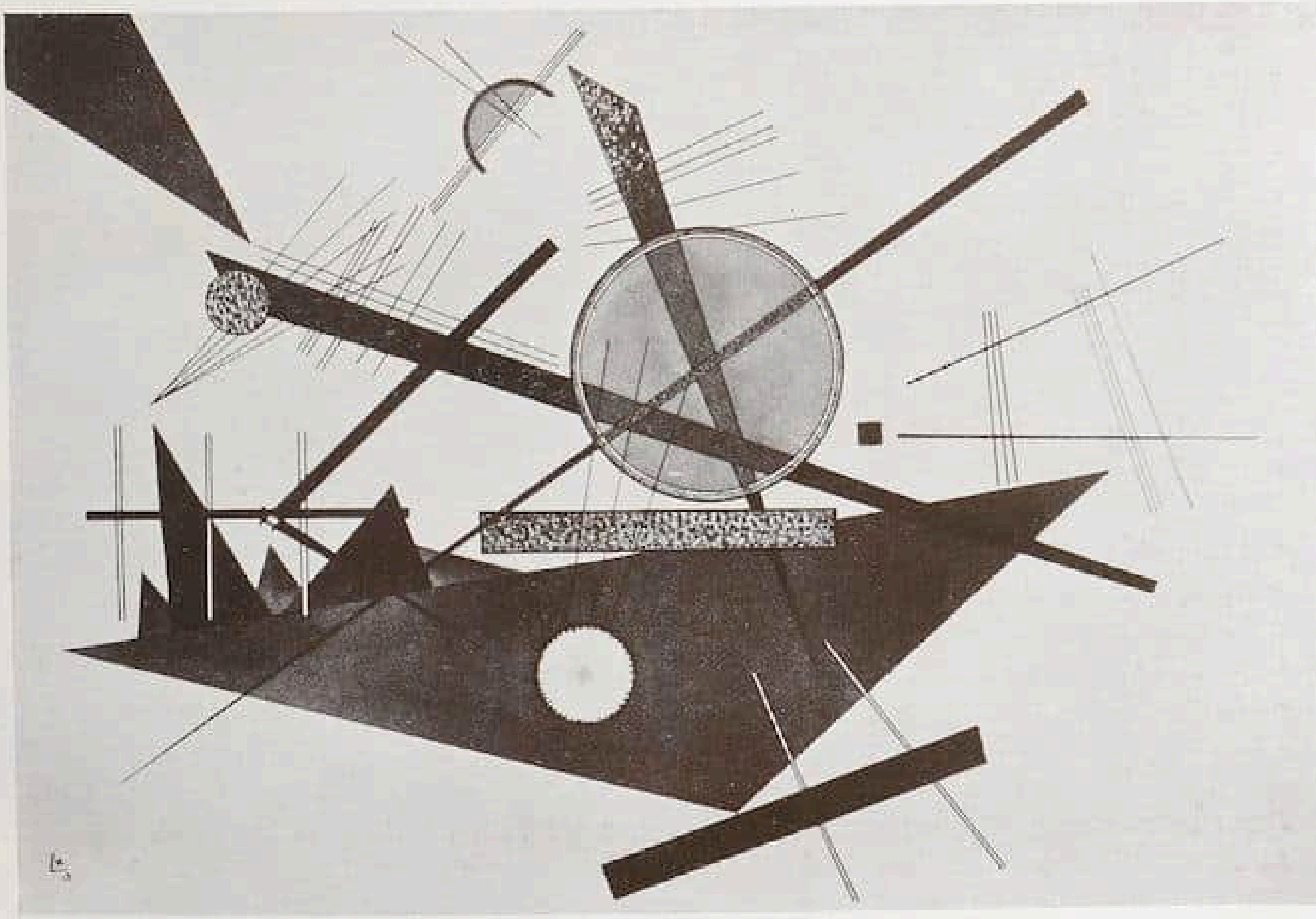
Die zweite Frage, die in sich außer der Konstruktion in der Kunst die Konstruktion der „toten" und „lebendigen" Natur einschließt, wird ebenso die Unterschiede verschiedener Welten bloßlegen, diese Welten voneinander absondern und dabei ihre tiefe Verwandtschaft zutage bringen.

Die dritte Frage, die von diesen drei Fragen die schwierigste ist, die eine Untersuchung ohne jede Vorarbeit und ohne jede Tradition sein soll, wird zu Entdeckungen führen, die wir heute nicht ahnen können. Das ist ein wissenschaftlich unbeschrittener Weg, der zum Ausgangspunkt die Frage hat: Welches geheime, heute unsichtbare, von der Beobachtung fliehende minimale Plus die unermeßliche Kraft hat, aus einer korrekten, exakten, aber toten Konstruktion blitzartig ein lebendes Werk zu schaffen? Hier treffen sich vielleicht die Fragen der Kunstseele und der Weltseele, zu der auch die menschliche Seele gehört. Werden auch hier minimale Unterschiede gefunden? Und wird auch hier die gemeinsame Wurzel sichtbar?

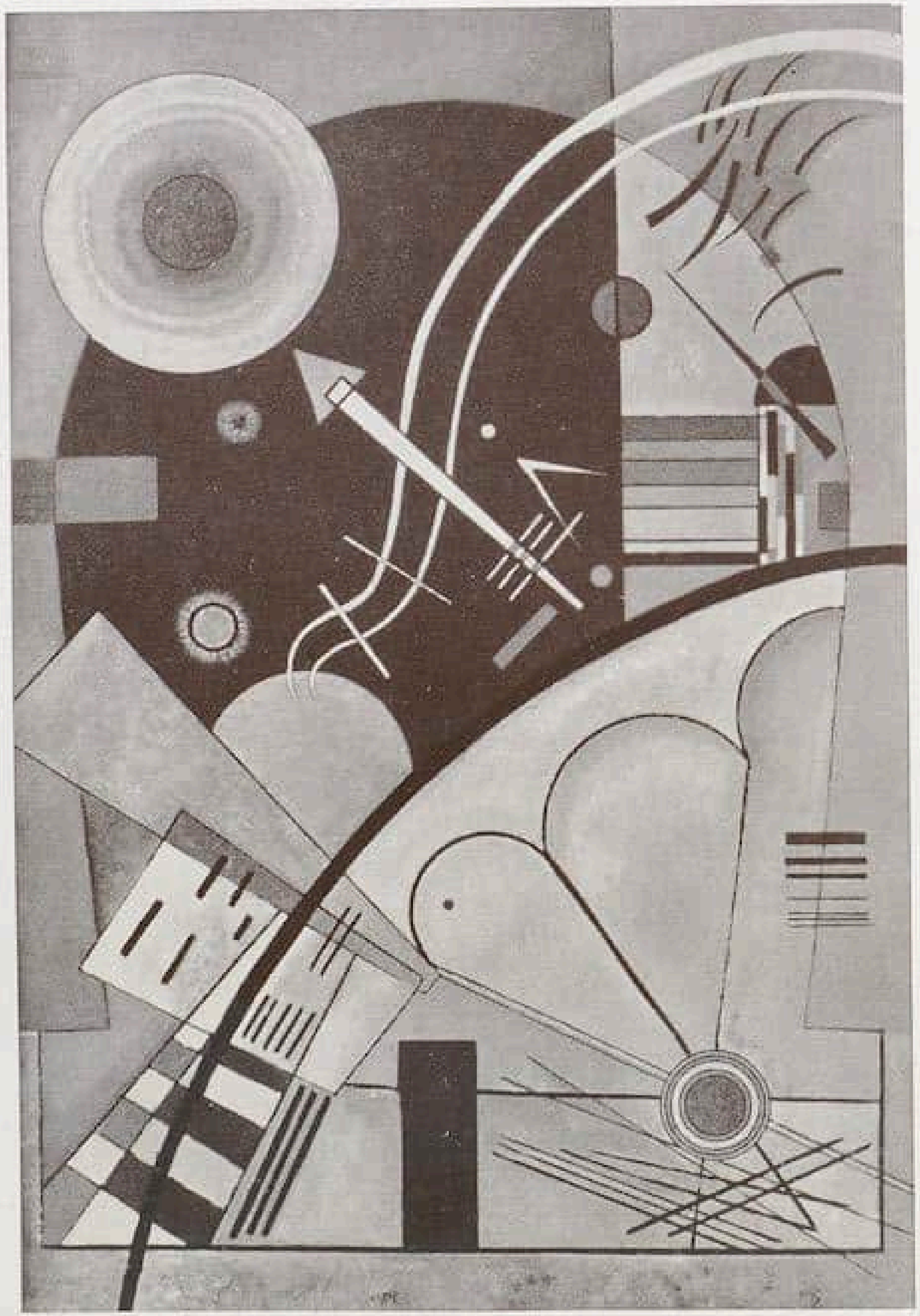
Die breite Basis dieser geplanten Forschungen zieht unbedingt eine gemeinsame Arbeit des Künstlers, des Kunsttheoretikers, des Wissenschaftlers (positive und geistige Wissenschaften) nach sich. (Die Mitgliedschaft der „Russischen Akademie der Kunstwissenschaften" fußt auf dieser Basis.)



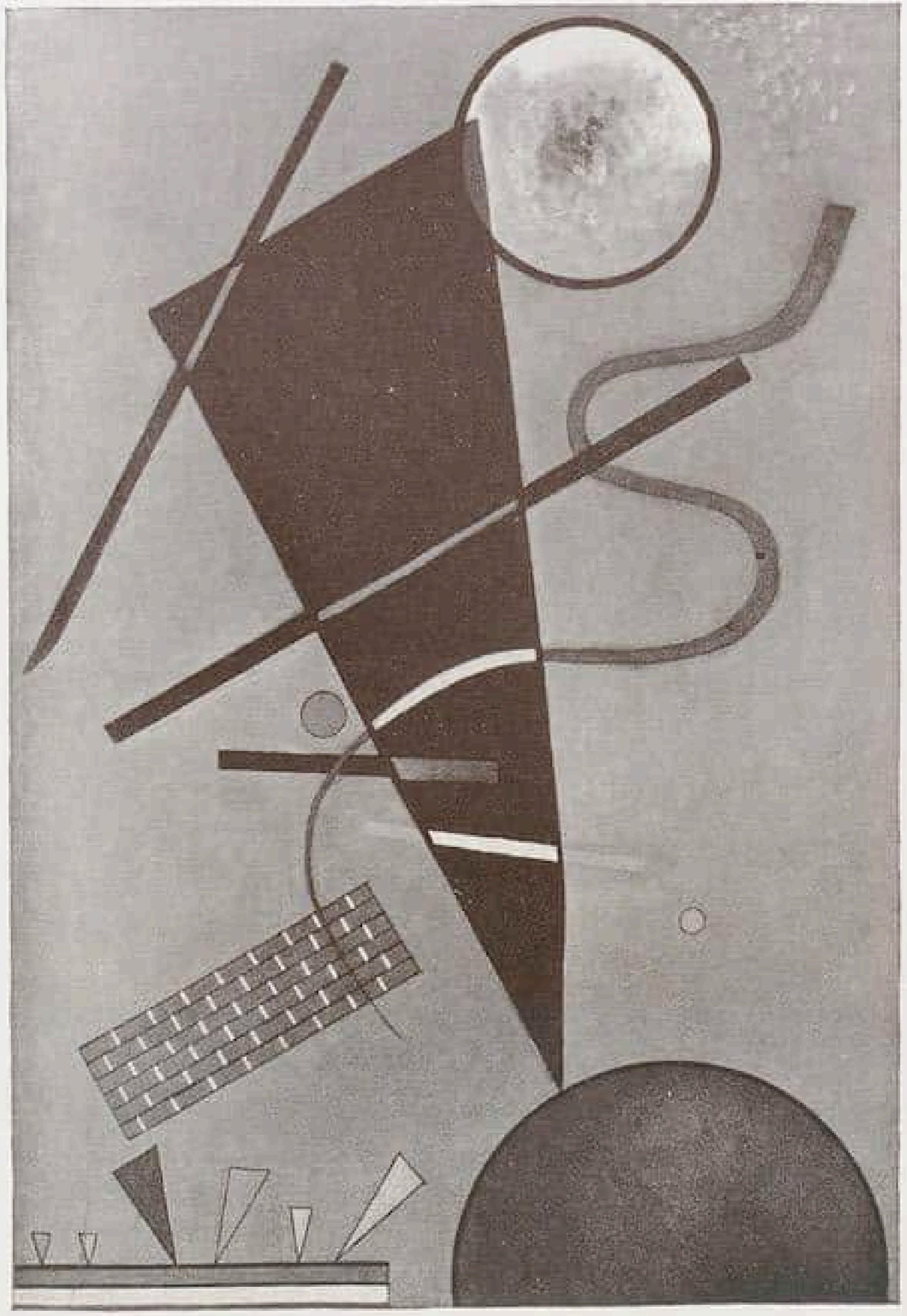
Kandinsky Schwarze Begleitung. 1924



Kandinsky Orange und Grün. Aquarell Nr. 108. 1923.
Sammlung Ralfs, Braunschweig



Ruhige Spannung. 1924



Berührung. 1924

Kandinsky

Es scheint mir vollkommen klar zu sein, daß wir erst dann zu inneren Verwandtschaften gelangen können (synthetische Resultate, also auch synthetische Kunst), wenn wir die einzelnen Welten voneinander auf die sauberste Weise trennen werden. In diesem Falle müssen nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Theorie die Grundelemente von allen Mit- und Nebenklängen befreit werden, damit wir ihren absoluten Klang, ihren absoluten Wert aufnehmen und für sich prüfen können.

Und solange z. B. in der Malerei die malerischen Elemente auf das Gerüst der Naturformen gehängt werden, bleibt es unmöglich, den Nebenklang zu vermeiden, und also das reine Gesetz der malerischen Konstruktion zu entdecken. Dann hüllt sich die Frage der Komposition in noch größere, dichtere Dunkelheit ein und der Weg zum „nervus rerum" bleibt verbaut.

Die konsequente Handhabung der Grundelemente mit der Prüfung und Anwendung ihrer inneren Kräfte, also im allgemeinen der innere Standpunkt, ist die erste und unumgänglichste Bedingung der abstrakten Kunst.

Es scheint mir, daß eine derartige Einstellung zur „Natur" und zum „Mensch", als Teil der „Natur", auch in den positiven Wissenschaften heute an der Zeit wäre, und daß durch den Weg des inneren Wertes manche Sackgassen vermieden werden könnten.

Auf diesem Wege kommt die Kunst und die Wissenschaft von der einseitig entwickelten Spezialisierung ab, die eine fatale Zerstreuung mit sich bringen mußte (19. Jahrhundert) und schon in erschreckendem Maße gebracht hat, zur verlorenen Einheit, die außer äußeren Hülsen auch innere Kräfte birgt. Der verlorene Zusammenhang des Inneren in allen Welten, die Zersplitterung dieser Welten wird sich in ein Zusammenschmelzen verwandeln — äußere Unterschiede, innere Einheit.

Die Kunst hat den Pionierweg betreten, und es ist anzunehmen, daß die angefangene große Periode der abstrakten Kunst, die grundsätzliche Umwälzung in der Kunstgeschichte eine der wichtigsten Anfänge der geistigen Umwälzung ist, die ich seinerzeit die Epoche des Großen Geistigen genannt habe.

Kandinsky

Eugène Zak

Von H. MARTINIE / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

PHANTASIE, Grazie und soviel Melancholie, daß die Menschen zu leben scheinen, ihren Charakter offenbaren, ohne ihrer Schönheit zu schaden, das sind die Zeichen der Kunst eines Zak. Keine Dramatik, folglich kein Expressionismus in dieser Kunst, die doch ganz Ausdruck ist.

Scheint es nach diesem Eingang nicht, als ob es sich um einen Künstler der Vergangenheit handelte, aus einer Epoche, die nicht von technischen Problemen beherrscht wurde, die dem Künstler erlaubte, hemmungslos seiner Eingebung zu folgen? Zaks Kunst ist Dienerin der Phantasie, die er zum Leben erweckt. Erst nach einer Zeit des Suchens erlangte er, ebenso wie andere, die Fülle von Ausdrucksmitteln, die er beherrscht. Die rein malerischen Probleme, die seit Manet und den Impressionisten vorherrschen, haben ihre Spuren in seiner Entwicklung hinterlassen. Trotzdem war sein Weg von Anfang an vorgezeichnet. Die technischen Fortschritte erlaubten ihm seine Absichten besser zu verwirklichen und seinem Ideal vollkommener zu dienen.

Diese Vorherrschaft des Gefühls in Zaks Werk, diese ständige Unterordnung der Technik, lehrt a priori, daß er nicht einmal den Versuch machte, modern zu sein. Doch darüber wollen wir uns nicht beklagen; was der Künstler bewußt an Aktualität verliert, gewinnt er an Persönlichkeit, und diese ist, letzten Endes, in der Kunst entscheidend.

Inmitten der künstlerischen Strömungen unserer Zeit bleibt Zak unabhängig; eine heitere Selbständigkeit schützt ihn vor den dauernden äußeren Einflüssen. Er lernte von Puvis de Chavannes und nützte das Beispiel des frühen Picasso der „blauen und rosa Epoche“. Beider Werke boten ihm die Ausgangspunkte für seinen eigenen Weg, sie halfen ihm, sein eigenes Streben besser zu erkennen. Übrigens fanden diese nicht weniger Anregung bei den Meistern der italienischen Renaissance, besonders den großen Florentinern. Unter anderen hat Max Osborn dies alles ausgezeichnet formuliert, als er die Etappen in der Entwicklung von Eugène Zak feststellte.

Indessen scheint sich noch eine andere Beziehung aufzudrängen, die nach meiner Kenntnis noch nicht entdeckt worden ist. Zwischen dem „Buveur“ von Zak und dem „Indifférent“ von Watteau besteht eine Verwandtschaft. Gewiß ist die Ausführung bei dem unvergleichlichen Meister des 18. Jahrhunderts von fabelhaftem Glanz; die Materie ist wie mit dem Schimmern kostbarer Steine belebt, wie man es bei unserm liebenswürdigen Zeitgenossen nicht findet, dessen moderne Malweise in dieser Hinsicht versagt. Außerdem bot das Leben und die Kunst zu Watteaus Zeiten diesem einen prunkenden Rahmen, voll von stolzem und doch intimem Geschmack; unter dem prächtigen Laub der Parks scheint die Wirklichkeit selbst zu träumen. Das Lebensdrama seiner Gestalten wirkt durch diesen Reichtum äußerst ergreifend. Wer in Watteau nur den Maler „galanter Feste“ sieht, versteht nichts von ihm. Im Gegensatz zu dieser höchsten Schönheit zwingt die unruhige und brutale Wirklichkeit unserer Tage Zak einen Dekor auf, der frei von verführerischen und erregenden Elementen ist. Nach diesen Vorbehalten bleibt eine gewisse Verwandtschaft in der Idee. Wir brauchen nur an die Gestalt Zaks zu erinnern, die an Hamlet denken läßt und die andern, die den Komödien Alfred de Mussets zu entstammen scheinen. Alle sind von seelischem Leben erfüllt; das ist von Anfang an ein wesentlicher Zug in Zaks Kunst gewesen.

Um meine Erklärung, daß Zak durch seine Selbständigkeit vor dem Materialis-

mus unserer Zeit bewahrt blieb, zu bekräftigen, füge ich noch einen Zug von absoluter Bedeutung hinzu: Ich glaube, daß man in dem Gesamtwerk Zaks nicht ein Stilleben finden kann, obgleich in seiner Jugend tyrannisch die Mode der Äpfel auf einem Tischtuch und Weingläser wütete, in grober Nachahmung Cézannes.

1901 kam Zak aus Polen nach Paris, um Maler zu werden. Er trat zuerst in Géromes Atelier in der Ecole des Beaux-Arts ein. Da er sich bald von der schulmäßigen Rhetorik zurückgestoßen fühlte, wurde er Schüler der Privatakademien des Montparnasse. 1903 finden wir ihn in Italien, wo er lange in Rom und Florenz arbeitete; am Schluß des Jahres ist er an der Kgl. Hochschule für bildende Künste in München. Dann kommt er nach Paris zurück und beginnt im folgenden Jahr (1904) seine Laufbahn, indem er im Salon d'Automne ausstellt, dessen Mitglied er 1905 wird. Eine Ausstellung in der Galerie Druet 1911 lenkt die Aufmerksamkeit der Kritik auf ihn, die sich seinen ersten Bemühungen günstig erweist. Seine Stellung ist schon derartig, daß er Lehrer in der modernen Akademie „la Palette" wird, zusammen mit Künstlern wie Le Fauconnier und Dunoyer de Segonzac. Zu derselben Zeit erwirbt der französische Staat eins seiner Werke, das sich heute im „musée du Luxembourg" (Saal der ausländischen Künstler) befindet.

Bei Zaks Ankunft in Paris erfreute sich Puvis de Chavannes endlich eines unbestrittenen Ruhmes. Auch der Impressionismus hatte seinen Höhepunkt erreicht. Die Kunst war also in zwei große Richtungen gespalten, die beide triumphierten, sich aber widersprachen. Keine von ihnen eröffnete der Malerei neue Wege; Puvis de Chavannes, für den sich die Elite der damaligen Jugend begeisterte, ebensowenig wie Monet. Beide hatten sich erschöpft und der Impressionismus bewirkte sogar eine Reaktion, die noch heute dauert. Die jungen Künstler fühlten das dunkel; die große Verwirrung in der zeitgenössischen Malerei läßt sich auf den zweifachen und sich widersprechenden Einfluß von Puvis de Chavannes und Claude Monet zurückführen.

Zak braucht nur seinem Temperament zu folgen, um sich in der Verwirrung zurechtzufinden; dieses führt ihn mehr zu Puvis de Chavannes, d. h. zur Malerei des Gefühls und des Geistes als zu der rein malerischen und flammenden Art des Meisters der „Meules" und der „Cathédrales". Auch ein anderer erstaunlich begabter Junger, Picasso, betrat energisch denselben Weg. Von seinem Beispiel wurde Zak mehr ermutigt als beeinflußt.

Zak fand Geschmack an Puvis de Chavannes Kompositionen im weiten Luftraum, an den breit behandelten Akten, an den plastischen Formen der Frauen mit zartem und blondem Fleisch. Zu derselben Zeit beweisen fast unglaublich naturtreue Männerporträts, von Meistern der italienischen Renaissance inspirierte Zeichnungen, daß er sich nicht in einer Formel verfing und daß seine Kunst sich aus den verschiedensten Quellen nährte. Seine ersten Landschaften bauen sich auf weiten Flächen auf. Der synthetische Eindruck wird durch anmutige Details gemildert; Blümchen in verschwenderischer Fülle, Tiere und Bäume, die durch ihren Maßstab die Proportionen vergrößern. Mit Vorliebe verwendet er breite, leuchtende, fein abschattierte Flächen an Stelle der Farben. Schon die Bezeichnungen der Bilder weisen auf ihren allegorischen und gefühlsmäßigen Inhalt: Der Schäfer, die ersten Schritte, der Verwundete, im Sommer usw.

Wie aufmerksam Zak auch seinen eigenen Empfindungen lauschte, so war er doch den Ereignissen gegenüber nicht blind, die zu seiner Zeit die Malerei umformten. Cézanne lernte den Ruhm kennen, sein Einfluß wuchs, drängte jeden andern beiseite und erwies sich als fruchtbar. Sein Werk und noch

mehr seine Absichten, die weit über sein Werk hinausgingen, trugen reiche Entwicklungsmöglichkeiten in sich. Ihm danken wir die Erneuerung des Staffeleibildes. Zak verstand es, aus Cézannes Fortschritten Gewinn zu ziehen. Zuerst werden seine Kompositionen weicher, dann verlieren sie den dekorativen Charakter. Seine Landschaft bleibt eigenwillig, doch wird sie strenger und kontrastreicher, die Technik weicher. Zur selben Zeit gewinnen seine Gestalten an Leben und Leichtigkeit, ihre Umrisse sind weniger rund und schwer, von ganz besonderer Eleganz. Man möchte fast sagen, daß seine Werke weniger irdisch, aber ätherischer werden, denn seine Landschaften sind wahrer und seine Gestalten frei von niederdrückender Sentimentalität. Ehe dies Mode oder Manier wird, baut er feste Landschaften auf, deren verschiedene Gründe durch Linien und Farben klar begrenzt sind. Jetzt gibt er seinen Gestalten einfache, ihren Handlungen gemäße Bewegungen.

Nach und nach löst sich eine persönliche Note und der Ausdruck wird originell. Menschen nehmen das ganze Bild ein, keine Landschaft umgibt sie. Der Künstler bevorzugt eine Harmonie in blau, rot, grün, weiß und grau. Aber die Personen sind von Luft umgeben, von schweren Flächen voll starken Empfindens, die sich der seelischen Klangfarbe der Menschen anpassen. So ist der „Jeune acrobate", der an Hamlets Angst und Unentschlossenheit denken läßt, so die „Femme en gris" von rührendem Schmerz in ihrer ausdrucksvollen Zurückhaltung vor dem kahlen, neutralen Hintergrund, oder dieser Mendiant, dessen soziales Elend noch durch die Lächerlichkeit der maßlos langen Glieder gesteigert wird; alles weist darauf hin, daß er Almosen für Leib und Seele empfangen muß. Dann vergeistigt sich der Schmerz und der Künstler gelangt zu jener heiteren Fröhlichkeit, die ihren stärksten Ausdruck in einem seiner letzten Werke, dem Buveur und der Buveuse findet. Diese Trinker sind durchaus nicht betrunken; in ihrem Gesicht steht eine zu lösende oder gelöste Frage, sie belehrt uns genügend über die Art ihrer Trunkenheit.

Sie sind dem Violoniste verschwistert, dessen Traurigkeit sich am melodischen Rhythmus erfreut, oder der Frau mit Hampelmann, die anmutig und schicksalhaft, wie aus einem symbolischen Märchen erscheint. Schließlich folgt eine Familie, Vater, Mutter, Kinder, aufmerksam und fröhlich einem Kasperletheater.

Verführerische Welt, voller phantastischer Ideen! Man sieht, wie sehr diese Stoffe zu angenehmer Allegorie neigen, ohne literarisch zu werden. Zaks Verdienst ist es, ein wirklich talentvoller Maler zu bleiben, auch wenn er sich in poetischer Atmosphäre bewegt. Sein Werk ist ganz Laune, Träumerei, Legende, Symbolismus. Es liefert auch einen Beitrag zur vergleichenden Völkerpsychologie. Die höchst persönlichen Bilder von Zak und Makowski bilden eine Gruppe von Werken, die eine, den polnischen Künstlern eigentümliche Empfindsamkeit aufweisen, und bilden so die Vermittler zwischen dem reinen Slawentum und der lateinischen Rasse.

Deutsch von *G. G.*

Eugène Zak Sitzender Jüngling

Eugène Zak Komposition

Gitarrespielerin

Der Raucher

Eugène Zak

RUNDSCHAU

Sammlungen

DAS KATALOGWERK DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS

Nach jahrelanger Vorarbeit ist kürzlich im Verlag von Dr. Benno Filser & Co., Augsburg 1924, der erste Band jenes groß angelegten Galeriewerkes über die Plastik des Bayerischen Nationalmuseums erschienen, der die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jahrhundert bis 1450 enthält, deren Bearbeitung gemeinsam Philipp Maria Halm, der Generaldirektor des Museums und Georg Lill, Hauptkonservator der gleichen Sammlung, unternommen haben.

Die hier versuchte wissenschaftliche Veröffentlichung der plastischen Bildwerke der Sammlung ist der Anfang eines groß angelegten Unternehmens, das im Ganzen eine Folge von fünf Abteilungen umfassen wird. Dem ersten hier anzuzeigenden Bande folgen als Nr. 2 die Bildwerke in Holz und Stein von 1450—1540, 3. die Bildwerke der gleichen Technik von 1540 bis zur Neuzeit, 4. die Bildwerke in Elfenbein, Perlmutter, Bernstein, Wachs, die Rudolf Berliner vorbereitet, und 5. die Bronzen und Plaketten des Museums. Das Ganze, einmal vollendet, wird in seiner Art nicht nur den wichtigsten Bestand jener reichen Sammlung, vorbildlich katalogisiert, der Forschung als nicht mehr zu entbehrendes Hilfsmittel darbieten, sondern auch als Dokument kollegialer Gemeinsamkeit im Dienste einer Aufgabe beispielgebend sein.

Der Beginn dieses Unternehmens ist in jeder Beziehung vielverheißend. Rein technisch ist der schöne, großformatige Band mit den 150 klar gedruckten Tafeln in Autotypie, dem nicht minder übersichtlich gedruckten Katalog der rund 320 Einzelwerke, der Georg Lill zum Verfasser hat, ein Musterbeispiel einer derartigen Arbeit. Sachlich bis ins einzelne mit einer Gewissenhaftigkeit gearbeitet, die auch in den literarischen Belegen nichts übersieht oder verschweigt, ist die rein kunstwissenschaftliche Arbeit Georg Lills von einer Akribie, die einer derartigen grundlegenden Veröffentlichung alle Ehre macht. Über diese oder jene Frage der Zuschreibung, die vielleicht strittig sein könnte, mögen sich später die Spezialisten unterhalten, obwohl zu erwarten steht, daß Lill als anerkannter Kenner gerade der hier behandelten Materie kaum in einem Punkt entscheidenden Widerspruch erfahren dürfte. Das Ganze — und darauf kommt es bei der Anzeige an dieser Stelle zunächst an — ist und bleibt als Leistung achtunggebietend, und es darf überdies gesagt werden, wie sehr eine derartig wahrhaft schöpferische Arbeit innerhalb eines Museums überzeugt, während sogar Sammlungen von größerem Belang ihrerseits nichts unternehmen, um ähnlich ihre Schätze grundlegend der Wissenschaft zu erschließen. Warum gibt es z. B. ein solches Katalogwerk noch nicht für die alte Pinakothek — um bei München selbst zu bleiben? Warum muß sich solche Galerie immer noch mit den populären Führern und Reproduktionswerken begnügen, die im Grunde trotz notdürftiger Angaben ihrer Kataloge der Wissenschaft wirklich greifbare Unterlagen nicht darbieten, wie sie diese Museumspublikation enthält?

Biermann.

DRESDEN

Die Filialgalerie (Parkstraße) ist neu gehängt worden. Bei der Eröffnung im vergangenen Herbst wies ich im Cicerone darauf hin, daß es für Dresden nahe liege, aus diesem Gebäude eine Galerie deutscher Kunst um 1800 zu machen. Das ist zum Teil wenigstens geschehen. Nur hätten die herrlichen Romantikersäle des I. Stocks nicht so kaltblütig durch Anhäufung des Verfalls im 19. Jahrhundert ergänzt werden dürfen. Man sollte es dem Publikum unmöglich machen, in öffentlichen Sammlungen sich an Sentimentalitäten zu freuen. Köstlich ist die wieder vereinigte Rayski-Kollektion; die Säle mit C. D. Friedrich, Carus, Dahl, Kersting, Gille, Oehme, Schnorr v. Carolsfeld, Olivier, E. v. Steinle dürften für alle Freunde dieser Kunst zu einem dauernden Anziehungspunkt werden.

Grohmann.

NEW YORK

John C. Rockefeller junior hat dem Metropolitan Museum ein Kapital in Höhe von einer Million Dollars zur Verfügung gestellt, dessen Zinsen das Museum nach Gutdünken verwenden darf, ein ebenso großzügiges wie weitsichtiges Geschenk im Gegensatz zu so manchen Gaben, die aufs engste den Gebrauch festlegen und auf die Nöte des Institutes keine Rücksicht nehmen. Ja sogar das Kapital selber kann teilweise oder auch ganz zu wichtigen Museumszwecken verwandt werden, sobald vier Fünftel der Treuhänder dies für angeraten halten. Dieser Jahreszuschuß in Gestalt von etwa $ 35000 Zinsen kommt dem Museum um so mehr zustatten, als seine Ausgaben ständig steigen und die Einnahmen im Verhältnis eher zurückgehen, so daß das Jahresdefizit immer größer wird. *F.*

ROM

Die Bibliotheca Hertziana bleibt vom 15. Juli bis Anfang Oktober geschlossen. Gesuche um Generalpermesse für die staatlichen Sammlungen Italiens können während dieser Zeit nicht erledigt werden.

STUTTGART

Die Stadt Stuttgart hat nun auch den Anfang zu einer städtischen Galerie gemacht. Anlaß bot dazu eine Kollektion von etwa 70 Gemälden der schwäbischen Maler Reiniger und Pleuer, die kürzlich von dem Marchese della Valle di Casanova, einem begeisterten Verehrer dieser beiden Künstler, als Stiftung der Stadt übergeben wurde. Die neue Galerie hat einstweilen in den Räumen der inmitten des prächtigen Parks gelegenen Villa Berg ein idyllisches, aber wohl nicht endgültiges Unterkommen gefunden. In dem 1845—53 durch Ch. F. Leins für den damaligen württembergischen Kronprinzen errichteten Gebäude, das die Stadt kurz vor dem Krieg erworben und in den letzten Monaten wieder instand gesetzt hat, werden nun die für das 2. Viertel des 19. Jahrhunderts z. T. erschreckend geschmacklosen Räume im Hauptgeschoß gezeigt, während das Obergeschoß mit den locker gehängten Bildern bereits ziemlich gefüllt ist. Die zahlreichen Bilder Reinigers und Pleuers, zumeist den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts entstammend, geben ein einheitliches und gutes Bild vom Schaffen der zwei, zu den Führern der schwäbischen Malerei um 1900 gehörenden Maler. Beiden ist, bei aller Frische der Auffassung und Leichtigkeit der Pinselführung ein gewisser Zug zum Feierlichen und Schwermütigen eigen, den Pleuer in seinen späteren Bildern überwunden hat. Dazwischen sind noch einige Gemälde von Grethe, Faure, Molfenter und Nägele eingestreut, von denen man keinen stärkeren Eindruck mitnimmt. Die junge Galerie, deren Hauptaufgabe zunächst eine Veranschaulichung der Entwicklung der Stuttgarter Akademie und der künstlerischen Kräfte um sie sein sollte, wird noch manche Unterstützung und einer bewußten Leitung bedürfen, um den Charakter des Zufälligen zu verlieren, der ihr bis jetzt anhaftet. *B—l.*

Ausstellungen

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Royal Academy / New Art Club / Wasserfarben / Alte Meister bei Agnew.

Die diesjährige Sommerausstellung der Royal Academy zwingt wie die früheren zur Feststellung, daß in der englischen Malerei die viktorianische Epoche immer noch nicht abgeschlossen ist. Die porträtierten Herren (Bischöfe, Militärs, Richter, Staatsmänner, Bankiers und Industriemagnaten) schauen so strahlend und „neu“ in die Welt hinaus, als wären sie eben dem Bade entstiegen. Die Damen, ausnahmslos der guten Gesellschaft angehörend, sind durchgängig schön und sehen sich alle verblüffend ähnlich. Auf Schritt und Tritt atmet man Opulenz, Rechtschaffenheit und bürgerlichen Anstand. Würde man nicht gelegentlich auf einen Bettler stoßen, einen Bohémien oder eine Höckerin im Stile des Augustus John (dieser Maler selber ist abwesend), so müßte man aus der Ausstellung schließen, daß in England die Armut ebenso unbekannt ist wie die Häßlichkeit. Worin sich diese Ausstellung von früheren unterscheidet, ist schwer zu sagen. Allenfalls könnte man als einen Sonderzug bezeichnen, daß weder der König noch die Königin abkonterfeit ist. Dann scheint sich auch die Zahl jener Leinwände vermindert zu haben, die uns eine Geschichte erzählen. Ein „Tod des König Lear“ und Philpots „Straßenunfall“ (bei dessen Inszenierung ein Kinoregisseur mitgeholfen haben könnte) sind fast allein auf weiter Flur. Dieses Genre scheint augenblicklich etwas verpönt zu sein, aber wenn der Hon. John Collier, der bekannte Maler des „Gefallenen Idols“, des „Todesurteiles“ und des „Betruges“ recht hat, so wird die Renaissance des „subject picture“ nicht mehr lange auf sich warten lassen. Sir William Orpen, der Porträts von beklemmender Ähnlichkeit malt, erzählt uns in „Mensch gegen Tier“ zwar nicht eine Geschichte, wohl aber illustriert er eine Moral. Dieses Bild, die Sensation der Ausstellung, stellt einen Tanzbären in einem französischen Zirkus dar. Da der Bär so menschlich-anständig aussieht, die Zuschauerschaft hingegen so tierisch-unanständig, sollen wir offensichtlich an den bekannten Ausspruch erinnert werden: „Je mehr Hunde ich sehe, um so niedriger denke ich von den Menschen“. Wer in die Ausstellung geht, um sich zu empören, wird dieses Jahr noch mehr enttäuscht als früher. Noch am meisten wird er auf seine Rechnung kommen, wenn er sich vor Walter Sickerts rapide Impression eines fetten, bärtigen Franzosen stellt (nur nebenbei bemerkt, das beste Porträt der Ausstellung). Wahrscheinlich wird die zersetzende Kritik, die sich diese Malerei von den in ihrem so entwickelten Schönheitssinn verletzten Zuschauern gefallen lassen muß, von der Jury durchaus geteilt. Nichtsdestoweniger ist ihr die Anwesenheit dieses (einzigen) Frondeurs hoch willkommen, denn sie hat nun den Beweis erbracht, daß die Royal Academy durchaus mit der Zeit zu gehen weiß. Neben den Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen gibt es auch

eine Abteilung für Architektur und Skulptur. Die Säle, wo man diese Dinge sehen kann, bleiben freilich unbesucht. Das aber berechtigt noch nicht, dem Publikum Geschmack zuzuschreiben.

Der New Art Club, eine Vorbereitungsschule für die Royal Academy, stellt zum 72. Male in seiner Geschichte aus. Auf der „Retrospective Exhibition" des Frühjahres, mit der der Klub sein neues Heim am Trafalgar Square eingeweiht hatte, war die junge Malergeneration, verglichen mit der alten, etwas zu kurz gekommen. Diesmal haben nun die Jungen das Wort. Die Alten bleiben im Hintergrund. Augustus John, Orpen, Spencer sind überhaupt abwesend. Damit wird freilich an der künstlerischen Landschaft wenig verändert. Man schreitet die Wände ab, ohne auf ein Bild zu stoßen, auf dem ein Junger eine neue Sprache reden oder sich in einer alten mit besonderer Energie ausdrücken würde. In dieser Ausstellung sind fürwahr keine Wegweiser aufgestellt. Treffen sich die Aussteller in der Unoriginalität und der spezifisch englischen Neigung zum Schicklichen, so gehören anderseits ihre Ausdrucksmittel den verschiedensten Ländern und Epochen an. Es gibt französische Impressionisten, Präraffaeliten, persische Miniaturmaler und dann jene vielen, die mit Pinsel und Palette einem Ziele entgegenstreben, das sich weit besser, schneller und billiger mit der Kamera und einer guten Farbenplatte erreichen ließe. Hie und da stößt man auf eine anerkennenswerte Leistung, die dem Künstler Ehre und Wohlstand verheißt. Da hängt eine Baumlandschaft (Two Ash Trees) von R. Bevan, die einfach und beseelt ist. M. K. Rowles malt eine Szene in Cornwall, Kliffgras und Nebelfetzen, die uns den Geist der Nässe stärker offenbart als die vielen herumhängenden blauen, grünen und violetten Wasserflächen. Zum Originellsten gehören die kleinen Bildchen (The Physician, The Dentist's Waiting Room, The Dope Fiend) der Malerin Molly Campbell, die uns in grotesk-drolliger, an die englischen Karikaturisten des 18. Jahrhunderts anknüpfender Sprache drei Kapitel aus der menschlichen Leidensgeschichte erzählen.

War es nicht Samuel Butler, der für sein Land zwei ganz besondere Begabungen in Anspruch nahm: Den Humor und das Aquarell? Was den Humor betrifft, so kann er nicht bestritten werden, nur wird nachgerade soviel darüber geredet, daß er sich sehr wohl verflüchtigen könnte, und was die Wasserfarbenkunst angeht, so läßt sich zum mindesten sagen, daß es in keinem andern Lande Europas so viele Aquarellisten gibt wie in England. Sie zeichnen sich wie die Angler durch einen entwickelten Korpsgeist aus. Es gibt in London zwei große Gebäude, die einzig und allein der Entfaltung ihrer Kunst dienen, die Royal Society of Water Colours (R. S. W.) und das Royal Institute of Painters in Water Colours (R. I.). Die beiden Institute genießen zwar nicht ganz dasselbe künstlerische Ansehen. Im zweiten stellt nur aus, wer im ersten nicht ausstellen kann. Dennoch gleichen sich die Ausstellungen, die gegenwärtig an den beiden Orten zu sehen sind, wie ein Ei, will sagen, wie eine Zuckerwerkausstellung der andern.

Die Kunsthandlung Agnew in der Old Bondstreet hat zugunsten eines Londoner Spitales eine Ausstellung alter Meister arrangiert, die so reichhaltig und gewichtig ist, daß kein Besucher, welches auch immer sein Geschmack sein mag, leer ausgehen wird. Die englische Kritik gibt die Krone einmütig einer kleinen Kreuzabnahme des Roger van der Weyden. Es ist in der Tat ein sublimes Werk. Erschütternd und doch heiter, reich und doch einfach. Die koloristische und lineare Komposition, obwohl sie nachgerechnet werden kann, dient einzig und allein der Darstellung eines Vorganges von ergreifender Pathetik. Herrlich wie sich die Farben — und was für Farben! — gegenseitig auffangen und steigern. Das elfenbeinerne Weiß des toten Christus kehrt wieder im Weiß des Kopftuches Mariae und wird kontrastiert und verstärkt im warmen Schwarz der beiden, das Bild nach links und rechts abschließenden Figuren. Das ungebrochene Blau des Tuches, auf dem das Buch eines Mönches ruht, kehrt wieder im geperlten Blau des allerschönsten Morgenhimmels. Nach diesem Bilde mag der Betrachter vor dem Täufer des Fillipino Lippi, der Madonna des Luca Signorelli und der Madonna des Giovanni Bellini die Geduld etwas verlieren. Unter den Porträts befindet sich das des Seefahrers und Geographen Martin Behaim von Hans Leonard Schaufflein, ferner ein Bild des Prinzen Edward, des späteren Königs Edward VI., das im Katalog, nicht ganz überzeugend, Holbein dem Jüngeren zugeschrieben wird. Diese beiden Bilder werden turmhoch überragt von den zwei Porträts des holländischen Malers Antonio Moro. Auf beiden — das eine ein Selbstporträt des Malers, das andere das Porträt der Queen Mary of England — ist die Individualität der Personen fast erschreckend scharf erfaßt. Der Maler edel und selbstbewußt, die Königin grausam und stark. Moros Gemälde sind in Farbe und Linie

von einer solchen Konzentration, daß die in ihrer unmittelbaren Nähe hängenden „Brummel Children" des Reynolds und die „Lady Elizabeth Percy" von Hoppner eigentlich erschlagen werden. Die Kurve des Interesses steigt erst wieder, wenn wir zum Porträt eines jungen Mannes von Bernardino Lucino kommen. *Bo.*

PARISER AUSSTELLUNGEN

Eine sehr verdienstvolle, retrospektive Schau über das Oeuvre Utrillos von 1905 bis 1925 zeigt der Kunstsalon H. Fiquet et Co.

Eine reiche Ausstellung von 90 Bildern, meist aus Privatbesitz enthusiastischer französischer Sammler, ist entbreitet.

Die Entwicklung läßt sich in schönster Anschaulichkeit ablesen.

Bis 1910 sind Einflüsse in den Motiven und der Farbgebung von Monet, in der lapidaren, eindringlichen und kühnen Malweise von van Gogh spürbar. Man mag auch an Beziehungen zu Pissarro in der Auffassung (in den Bildern aus den Jahren 1909 bis 1910 wie „Montmagny", „Die Basilika von Saint Denis" und „Die Brücke von Toulouse") und zu Corot in der Wolkenbildung denken.

Die weiße, gipsartige Epoche beginnt im Jahre 1911 und zeigt lichtstrahlende Landschaften von einer Reise nach Corsika aus dem Jahre 1913 wie „Die Kirche von Murato", „Das Kloster von Morsaglia", „Das Presbyterium" und die „Straße nach Corte", die zu den besten zählen.

In den Jahren 1915 bis 1918 ist ein Stillstand, ja fast ein Rückgang, wahrnehmbar. Aber vom Jahre 1922 an beginnt eine neue, reiche, in Perlmutter strahlende Periode. Beseelt vom lustvollen Trieb am malerischen Handwerk entstehen farbenreiche, heitere Bilder von Straßen, die wie Gärten leuchten.

Überzeugend und wohltuend in dem ganzen Werke ist die Aufrichtigkeit, der Ernst und die Andacht der Bilder. Mit den einfachsten Mitteln ist ein unausschöpflicher Reiz starker und doch abgewogener Koloristik erreicht.

Die große Wirkung dieses Malers beruht auf einer Synthese, die erst in unserer Zeit vollzogen werden konnte: aus dem erhöhten, differenzierten Farbbewußtsein des Impressionismus und der Konzentrierung und Empfindungssteigerung des Expressionismus.

Nur in wenigen Bildern aus kranker Epoche, in denen kahle Häuser in steriler Eintönigkeit sich aneinanderreihen und Fenster und Türen monoton starren, ahnt man die öden Strecken dieses Künstlerlebens, das dem Alkoholgenuß entzogen, hinter Hospitalmauern der Verlassenheit erlag. Dann fürchtet man, daß auch dieses Dasein von Labilität und künstlerischer Besessenheit wie das Leben van Goghs von Verhängnis umwittert ist.

* * *

Esprit zeigt die Ausstellung der „Spinne" (Araignée) bei Devambez in Bildern, Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen; böse und erschütternde Satyren auf unsere Zeit. Das öffentliche Leben in der Politik und die „Vita sexualis" in Nachtlokalen und auf der Gasse werden mit giftigen Farben oder kühnem Stift karikiert, skizzenhafte Einfälle, noch zitternd von Erlebnis, mit burlesker und paradoxaler Verve vorgetragen, Knappschrift seelischer Depressionen, Sehnsüchte und Lüste. Ein Frauenporträt von van Dongen fällt auf, das den Stil des Expressionismus ins Mondain-Gefällige wandelt. Pascin, der Ausländer, kann sich mit seiner sensitiven Handschrift neben den Franzosen gut behaupten. Begabung zeigen der frühverstorbene Jules Depaquit, Gus Bofa, Pierre Falké, Chas Laborde, Touchagues, Lucien Boucher und André Fog. Yves Tanguy erinnert in seinen kräftigen, grotesken, zusammengeballten Zeichnungen aus dem Großstadtleben an unsere Grosz und Beckmann.

Die russische Akademie der Wissenschaften hat Karikaturen aus Sowjetrußland beigesteuert. Rußland sucht neben dem gesprochenen Wort durch visuelle Darstellungen auf die Masse zu wirken, Plakate typographisch interessanter als künstlerisch fesselnd. Daneben Zeichnungen und Radierungen von Eigenart, Frische und Drastik. Einige Künstler wie Michel Tcheremnykh, Dennissvosky, Alexis Radakov, Ivan Maliutine und David Chterenberg fallen auf. Koupreainov ist in seinen landschaftlichen Darstellungen von Chagall, Constantin Rotov in seinen Typen von Grosz beeinflußt.

Gemeinsamkeitsauffassung ist nicht spürbar, Verschiedenartigkeit der künstlerischen Tendenzen und der individuellen Einstellung wie in den kapitalistischen Ländern Europas.

* * *

Pierre Benoit, der Loyalist, hat zu dem Katalog der Ausstellung des Russen Arthur Szyk in der Galerie Decour ein Vorwort geschrieben. Er feiert ihn als Diener seines jüdischen Vaterlandes, das ohne Grenzen

seine Einheit in der Religion habe. Szyks Kunst gälte der Glorifizierung dieses großen, in den Büchern der Haggadah und der Esther niedergelegten Symboles.

Diese Liebe zu entrücktem Vaterlande ist gewiß rührend und die Hingabe zum schönen Handwerk erfreulich wie sie in den Miniaturen, den selbstgeschriebenen Lettern und der Ausstattung ausgesprochen ist. Aber all diese Äußerungen dürfen nicht mit mystischer, künstlerischer Neuschöpfung verwechselt werden, wie es Benoit tut. Szyk hat keine eigene Formensprache gefunden. Sein Werk ist Epigonenkunst, von der Gebärde früherer Kunst inspiriert (Mittelalterliche Kunst, Renaissance, Persische Miniatur).

Nur in einzelnen Miniaturen wird eine geschlossene Bildwirkung von lyrischer Phantastik erreicht wie in den „Contes arabes".

Sascha Schwabacher.

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Künstlervereinigung, Sommerausstellung.

Ausgestellt haben diesmal nur die jüngeren Mitglieder; die bisher führenden Vertreter der älteren Generation traten kurz vor der Eröffnung von der Beteiligung zurück. Das Gesamtbild hat sich ein wenig geändert, das Durchschnittsniveau ist aber nicht unter dem derartiger Gruppenveranstaltungen. Ein kleiner Ehrenraum gehört Hans Thoma, er war offenbar schon vor der Spaltung zusammengebracht und dürfte auf Konto des alten Vorstandes zu setzen sein. 22 Gemälde aus der älteren Zeit, darunter „Schwester Agathe mit Strickstrumpf", „Agathe mit Barbe" (1865), der bekannte „Knabe mit Reh" (1868), frühe Landschaften; eine sorgfältige Auswahl des Besten, was Thoma geschaffen hat. Aus der Fülle der 60 Aussteller seien in diesem Rahmen nur diejenigen genannt, die auch außerhalb jener Gemeinschaft Anspruch auf Beachtung haben. Felixmüller ist am weitesten in der Ausgestaltung und Durchformung seiner Darstellungen gekommen. Ohne Anreger und Erfinder im eigentlichen Sinne zu sein, hat er eine Form der Mitteilung gefunden, die weder schematisch noch naturalistisch ist, sondern den Zufall der Dinge einheitlich und doch ihrem Wesen entsprechend bindet. Im Ölbild erreicht er heute eine nicht unbeträchtliche Kultur des farbigen Vortrags. B. Kretzschmar ist eine primitive, aber ursprüngliche Begabung, das gilt auch von Trepte, dessen Naivität nur manchmal einen leicht sentimentalen Einschlag bekommt. Paul Cassel ist eine Kraft, auf die man erstmalig aufmerksam wird. Stecken auch Noldesche Reminiszenzen, bewußt oder unbewußt, in einigen seiner Bilder, hier arbeitet ein typischer Proletarier um die Gewinnung von Neuland. Der Eindruck wäre stärker gewesen, wenn er klüger ausgewählt hätte. Walter Jacob, Böckstiegel, Hegenbarth, Winkler bieten diesmal keine Überraschungen; W. Rudolph, dessen bekannte Holzschnitte einen Raum füllen, ist als Maler in den steigenden „Drachen" vorwärts gekommen. O. Schubert, B. Müller, E. Dieze und S. Berndt halten das Niveau einer neuen malerischen Tradition. Unter den Bildhauern fällt Maskos mit zwei eigenartigen bemalten Holzmodellen auf, Lüdecke zeigt gute Steinarbeiten, Moll-Ziemsen und Rost vorzügliche Kleinbronzen.

Bei Erfurth ist gleichzeitig eine Kollektion von Felixmüller und A. Böckstiegel, eine gute Ergänzung zu der Auswahl in der Sommerausstellung. Felixmüllers Aquarelle nach der Natur (Fischer Hohmann, Hafen) bereichern das bisherige Bild um eine neue Note. Dagegen sind Böckstiegels Aquarelle von einer Buntheit, die leblos und leer erscheint.

* * *

Jahresschau Deutscher Arbeit: Wohnung und Siedlung.

Ein ausführliches Referat über diese umfassende Ausstellung ist hier leider nicht möglich, auf ihre Bedeutung aber nach der Seite des Wohn- und Städtebaus und der Erziehung zu einer neuen Wohnkultur muß hingewiesen werden. Stadtbaurat P. Wolf hat sich als Vorsitzender des Bauausschusses und der wissenschaftlichen Abteilung, sowie als Verantwortlicher der übersichtlichen Gesamtanlage ein großes Verdienst erworben. Zum erstenmal hat das Ausstellungsterrain ein Gesicht bekommen und eine für spätere Jahre erweiterungsfähige Gestalt. Die wissenschaftliche Abteilung ist als Auftakt für den praktischen Teil gedacht. Die ganze geschichtlich-völkerkundliche Entwicklung des Wohnungs- und Siedelungswesens ist aufgebaut, der landesfürstliche Städtebau des 17. und 18. Jahrhunderts durch Plan und Bildermaterial veranschaulicht, das neuzeitliche Wohnen, für sich und im Rahmen des Städtebaus, gezeigt. Die „International federation for town and country planing and garden cities" hat interessante Beispiele des Siedlungs- und Städtebaus in anderen Ländern geschickt, wobei Holland und Skandinavien seltene Leistungen aufweisen. Die industrielle Ausstellung im Hauptgebäude und

die handwerkliche in den Nebengebäuden dürften mehr die Spezialisten interessieren. Das Problem der Raumanordnung und der Raumausnützung, wie es von Taut in entscheidender Weise gestellt wurde, ist zu einem Wesensbestandteil der Innenarchitektur geworden. Unter den 19 Musterbauten und Siedlungshäusern sind Typen für so ziemlich alle Ansprüche vorhanden; ein außerordentlich praktisches Wochenendhaus von Stadtbaurat Wolf, ein Plattenhaus von Bruno Paul, ein Wohnhaus von Albin Müller, ein Kopfarbeiterhaus von G. Lüdecke, ein Musterhaus von Muesman u. a. Jedes der Häuser ist eingerichtet und mit Gartenanlage. Oswin Hempel hat das Haus des sächsischen Handwerks gebaut, Tessenow ein oberbayrisches Bierhaus. Um die Raumgestaltung in den Hallen haben sich in erster Linie bemüht Tessenow, O. Schubert, P. Wolf. Es scheint, als ob einige Anregungen, die hier zu finden sind, auch der Stadt Dresden zugute kommen sollten, wenigstens ist im Hochbauamt so manches in Vorbereitung, das einen neuen Abschnitt der Baugeschichte in Dresden einleiten dürfte. *Will Grohmann.*

PAULA MODERSOHN-AUSSTELLUNG IN OLDENBURG

Das Landesmuseum hat im Frühjahr einer kleineren Auswahl von Gemälden, Aquarellen und Holzschnitten Christian Rohlfs eine umfangreiche Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Radierungen Paula Modersohn-Beckers folgen lassen, die vorwiegend Leihgaben aus Bremer und Worpsweder Privatbesitz umfaßt. Einen wertvollen und aufschlußreichen Zuwachs erhielt die Ausstellung durch eine Reihe frühester Arbeiten aus dem Besitz der Mutter Paula Modersohns. Neben zarten, bunten, an Vogeler erinnernden Märchenträumen tauchen in ihnen die ersten Stimmungen innerer Verbundenheit mit der herben und schwermütigen niederdeutschen Landschaft auf. Auf dem im Figürlichen noch illustrativ aufgefaßten Bild des „Reitenden Müllers" steht über braunem Acker eine Mühle schwarz am Horizont gegen weißgrauen Wolkenhimmel, und auf einer 1902 gemalten Worpsweder Landschaft verliert sich der Weg zwischen Dünen unter hohem Himmel, an dem durch graues Gewölk matter rosiger Lichthauch schimmert. Im „Worpsweder Mädchen" des Oldenburger Landesmuseums ist das Bild von ausdrucksvoll in sich bewegter Haltung der Gestalt beherrscht; aus behutsamer Verbindung stumpfer, flächig ausgebreiteter Töne wächst die neue Bildform. Wie sich die Form weitet und der Ausdruck vertieft, zeigten in der Ausstellung eine Reihe anderer Kinderbilder. Auf dem Bild des Mädchens im Birkenwald (Pauli 21), das vom starken Rhythmus des Gehens beherrscht ist, und auf dem „Mädchen mit Katze" (Pauli 25), das in der Haltung träumerischer Ruhe gebunden bleibt, regiert die groß gesehene und plastisch gefühlte Figur das Bild inmitten der still aufsteigenden oder leise gegen sie geneigten Stämme. In der verschleierten, dämmernden, zwielichthaften Farbstimmung ruht ein tiefes lyrisches Gefühl. Aus dunklen, erdigen Tönen der Frühzeit entfaltet sich die Farbe in der Fläche zu reicherem und stärkerem Leben, die Form wird immer einfacher und größer gefaßt. Aus den letzten Jahren, in denen Paula Modersohn in Paris die großen Eindrücke der französischen Kunst nach dem Impressionismus mit erstaunlicher Sicherheit des Instinkts für das Bleibende aufnahm, um sie mit der eigenen Anschauung zu persönlichem Eigentum zu verschmelzen, dominierten das Selbstbildnis als Halbakt, das Bildnis der Frau Hoetger (Pauli 28), dessen sommerlich leuchtende transparente Farbigkeit durch Ebenmaß und Gleichgewicht des Aufbaus beruhigt erscheint, das reiche und delikate Stilleben mit orangenem Porzellanhund (Pauli 41) und der kleine sitzende Kinderakt, der mit geschliffen klarer Plastik der Form und emailartiger, gesättigt leuchtender Farbe eine ikonenhaft stille und feierliche Wirkung erreicht und Summe und Inbegriff ihres Lebenswerks in sich faßt. Eine Auswahl von Zeichnungen, Naturstudien aus den ersten Worpsweder Jahren und bildmäßig abgerundete Formstudien der Pariser Zeit, reihten sich an. Die starke Wirkung der Ausstellung brachte den Beweis, daß die Kunst Paula Modersohns erst aus dem Geist der norddeutschen Landschaft und ihrer Menschen völlig zu begreifen ist. *Otto Holtze.*

BAMBERG

In der alten Bischofsstadt Bamberg wurde dieser Tage erstmals eine ständige Ausstellung, die auch die junge Kunst berücksichtigt, eröffnet. Die Ausstellung befindet sich zu Füßen des prächtigen alten Domes im Hause der Kunsthandlung A. Rauh und ist — etwas improvisiert — im lichtvollen Treppenaufgang des alten Hauses untergebracht. Die erste Ausstellung war von Mitgliedern der Nürnberger Sezession bestellt, von denen Otto Boveri als in Bamberg heimischem Künstler besonders weiter Raum gewährt wurde. Die zahlreichen Blätter

sind, soweit sie älterer Art fein beobachtet und liebevoll gemalt, nicht aufregend. Auch die neuere italienische Landschaft berührt in diesem Stil angenehm. Das Gemälde des Malers Joseph Albert Benkert — den man als eines der hoffnungsvollsten Mitglieder der Sezession auf dieser Ausstellung vermißt — ist wohl jüngeren Datums. Mit viel Farbe und dem ihm eigenen quellenden Formen zeigte Boveri, daß er immer noch mit anzuerkennender Hartnäckigkeit nach einer neuen Ausdrucksweise sucht. Karl Dotzlers stimmungsvolle Radierungen werden durch zwei Landschaftsaquarelle ergänzt, die mit ihrem weiten Horizont und der hingebenden Weichheit ihrer Farben voll starker Lyrik sind. Hans Werthner ist mit drei Aquarellen vertreten, deren farbliche Behandlung in ihrer Originalität und Frische von überraschender Ausdrucksfähigkeit ist. Auch Professor Körner und Professor Pöhlmann sind mit einigen Blättern vertreten. Rudolf Schiestl singt in acht kräftigen Holzschnitten mit harten, eckigen Strichen das alte Volkslied vom Tod von Basel. Nicht uninteressant sind drei Landschaften Rosa Ulsamers, die jedoch etwas unklar bleiben. Abwartend betrachtet man auch Hans Brey, der sich in einigen Graphiken als sicherer Zeichner zeigt. Seine naive Behandlung des Gegenständlichen wirkt in den feinkomponierten Landschaften durchaus ursprünglich, in zwei Frauenbildnissen jedoch gequält. Plastiken zeigt als einzige Maria Lerch. Ein liegender weiblicher Akt gibt dem feinen Empfinden der Künstlerin für den Wohllaut ästhetischer Formen Ausdruck. Ihre neueren Arbeiten zeigen, daß ihr in einer gewissen Stilisierung Gefahr droht. *B. U.*

BRAUNSCHWEIG

Christian Rohlfs-Ausstellung.

Christian Rohlfs, der trotz seines biblischen Alters zu den „Jüngsten" gerechnet werden muß, hat im Laufe des letzten Halbjahrs mehr als fünfzehn größere Aquarelle fertiggestellt. Die „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" hat diese noch unbekannten und viele ältere Werke des rastlos Schaffenden in ihrem im Braunschweiger Welfenschloß gelegenen Raume ausgestellt. Insgesamt befinden sich in der Ausstellung 93 Werke, und zwar Aquarelle, Holzschnitte, Zeichnungen und Drucke.

Man sollte es nicht für möglich halten, daß die Entwicklungsfähigkeit eines alten Mannes, der erst im Spätherbst seines Lebens zum Bewußtsein seiner Kraft und seiner künstlerischen Begabung kam, selbst vor den gewohnten Grenzen der Natur nicht halt machen will. Denn die in dieser Ausstellung veröffentlichten Aquarelle aus dem Jahre 1925 zeigen, daß der überraschenden Produktivität des Fünfundsiebenzigjährigen in keiner Weise die wehmütig stimmenden Merkmale des Alters anhaften, im Gegenteil: diese Aquarelle beweisen, daß die Greisenhand noch mit jugendlicher Kraft gestaltet und daß die alten Augen Farben von unerhörter Prächtigkeit, ungeahnter Leuchtkraft und unvergeßlicher Eindringlichkeit noch zu schauen vermögen. Am stärksten fesselt das „rote Mädchen", ein erst kürzlich vollendetes Aquarell, das mit den sparsamsten Mitteln und einer fast gewalttätigen Linienführung hergestellt ist: eine schmächtige rote Gestalt wird umdunkelt von einem rätselhaften Schwarz, das in die Figur hineinfließen will, aber in dem traurig wirkenden Rot Widerstand findet und infolgedessen aufreizende Linien erzeugt, die über die Figur hinwegschlagen und die Einheit der roten Farbe in die transzendente Stimmung der schwarzen einspinnen, so daß am unteren Rande des Bildes ein unbestimmter blaugrauer Schimmer entsteht. Durch diesen Kampf zweier Farben entsteht nun trotz der Ungewißheit der Konturen die Einheit einer Gestalt, deren Wirkung unauslöschlich bleibt.

Ebenso sparsam in der Farbenkomposition und ebenso dynamisch in der Linienführung sind die übrigen Aquarelle aus dem letzten Halbjahr. In den meisten Fällen überwiegen zwei Grundtöne, deren ungebändigte Unruhe mit organischer Notwendigkeit die zur Synthese zwingende Kraft der kühn hervorbrechenden Linien erzeugt, wodurch dann das ganze Bild diesen unnachahmlichen Rhythmus von Farben, Linien und Schatten erhält. In den zahlreichen Blumenbildern, die in der Ausstellung zu finden sind, überwiegen vor allem Rot und Blau oder Blaugrün und Weiß als bestimmende Grundtöne. Typisch dafür sind vor allem die Aquarelle „Blumen im Krug", „Hyazinthen", „roter Strauß", „weiße Tulpen" und „verblühte Tulpen".

Noch stärker und eindrucksvoller sind zwei Tierbilder, von denen das eine kläffende Hunde und das andere geruhsame Kaninchen darstellt. Die bestimmenden Farbnuancen sind hier Braungelb und Weiß. Um nun das warme Leben in den Tierleibern stärker hervortreten zu lassen, hat Rohlfs diesen Bildern eine horizontal gelagerte Länglichkeit gegeben. Die kräftigen Umrißlinien der Tiere können sich da-

durch in dem engen Raum nicht voll entfalten, sie stoßen rasch bis zur Bildgrenze vor, um dann kräftig zurückgeworfen zu werden. Dadurch entsteht der eigentümliche Eindruck des Gefangenseins. In einigen Porträts dagegen („weibliche Halbfigur“, „Rotes Mädchen“ und „Porträtkopf“) wird die Umwelt größer und freier, ohne aber von den Gestalten wirklich beherrscht zu werden. Denn das ist noch ein wesentliches Moment dieser Bilder: Rohlfs braucht keinen „Hintergrund“, sondern er schafft etwas Neues, das mehr ist als ein Hintergrund: er gestaltet mit intuitiver Sicherheit jenes rätselhafte Fluidum, welches jedes Lebewesen umhüllt.

Riekel.

CHEMNITZ

Die „Kunsthütte“ hat ihre Sommerausstellung eröffnet, ein Arrangement außerordentlicher Qualitäten. Von O. Kokoschka die enorme Malerei „Jakob, Rahel und Lea“, herrlichster Gewinn der Dresdner Zeit, und das frühe Bildnis der „Veronika Sanders“. Von C. Hofer zwei „Frauenbildnisse“, stehende und sitzende Akte, vollkommene Meisterschaft, zum Besten gehörend, was Deutschland repräsentieren könnte. O. Muellers „Akte“ im Freien sind wieder unentrinnbar, auch K. Schmidt-Rottluff bezwingt unwiderstehlich durch die unerhörte Konsequenz, durch das von beinah wildem Ernst gesättigte Temperament. E. Nolde behauptet sich mit der „Wiese“ und dem „Araber“ nur schwach, auch E. Heckel vermag sich mit seinen vier Gemälden nicht weiter zu befestigen. Der ihm nahestehende M. Kaus zeigt ein Figurenbild „Frauen am Strand“ von kühner Farbigkeit. O. Lange entartet dekorativ, während R. Levy von Matisse gehalten wird und der an sich dürftigen Malerei dessen Reichtum an farbiger Improvisation hinzuzufügen weiß. O. Moll erreicht nicht dieses glanzvolle Niveau. W. Kohlhoff repräsentiert sich gut mit einer „Südlichen Landschaft“, J. Oeltjen erweckt wieder große Hoffnungen mit zwei Gemälden, von M. Schrag überraschen die „Spaziergänger“, eine sehr gefestigte Malerei. R. Pleißner zeigt in drei Bildern eine sehr gefährliche Bravour, auch R. Sterl und O. Gußmann bestreiten viel aus dem zu lockeren Handgelenk. A. Partikel probt einen neuen Stil der Landschaft, W. Röhricht verteidigt den alten mit mehr Umsicht als Souveränität. W. Rudolph ist dem Dämon des Experiments verfallen, R. Seewald bewegt sich an den Grenzen seines gewaltsam gemachten Stils hin, desgleichen R. Genin. O. Felixmüller vermag sich immer noch nicht auf die reine Wirkung seines Talentes zu beschränken. W. Jacob zeigt mit zwei Landschaften alle Vorzüge seiner leidenschaftlich bewegten Malerei. J. Steinhardt, A. Berend, R. Großmann, J. Pascin, U. Hübner, M. Slevogt, H. Nauen und G. Mosson fügen nichts Neues zu den anerkannten Werten. Zwei Landschaften des verstorbenen J. Seyler geben zu erkennen, welches vielversprechende Talent hier allzu früh vernichtet worden ist. *M. R. M.*

FRANKFURT a. M.

Jakob Nußbaum stellt im „Kunstverein“ die Ernte einer Reise nach Palästina aus: Aquarelle, Tuschzeichnungen und Lithographien. Diese Blätter beweisen, daß die impressionistische Stilgebung Formkraft und Vitalität zugleich haben kann, wenn, wie bei Nußbaum, der knappe Wurf einer Zusammenfassung und Verdichtung entspricht und nicht Armut der Gesichte verdecken soll.

Desto weniger detailliert diese Blätter gearbeitet sind, umso kräftiger ist ihre Wirkung. Mit Schwarz und Weiß und mit den geringsten Mitteln, mit einem heftigen oder schwachen Pinseldruck werden, wie bei chinesischen Blättern, Grundtöne angeschlagen, die den ganzen lebendigen Inhalt von Meer und Berg, Luft und Schiff, Eukalyptus und Kakteen, Sonne und Wind ausströmen. Die farbigen Blätter geben die gleichen Eindrücke in der leichteren Materie: eine in ihrer Art vollkommene Leistung. *C. Bachert.*

* * *

Unter Leitung von Georg Swarzenski, dem Direktor des Städelschen Instituts, findet in den kommenden Wochen auch in Frankfurt eine Alte Meister-Ausstellung aus Privatbesitz statt, die allerreichste Ausbeute verspricht, was bei dem alten und reichen Kunstbesitz in den ersten Frankfurter Patrizierfamilien kaum Wunder nehmen kann. Die Ausstellung findet in den Räumen des Städelschen Institutes statt und es wird darüber an dieser Stelle noch eingehend gesprochen werden. *r.*

FREIBURG i. B.

Oberrheinische Buchillustration von 1475—1530. Eine Ausstellung Basler, Straßburger und Freiburger illustrierter Bücher dieses Zeitraumes bietet zur Zeit und noch bis Mitte Juli das Freiburger Augustiner-Museum. Die Bestände sind der Freiburger Universitätsbibliothek entnommen und bei Hans Baldung-Grien, dem ein eige-

nes Zimmer gewidmet ist, hervorragend ergänzt durch kostbare Exemplare von Einzelholzschnitten aus dem Besitze des Museums selbst. Der Reichtum der genannten Bibliothek ist so groß, daß kaum ein wesentliches Stück in der Entwicklungsreihe fehlt. *r.*

KÖNIGSBERG

Im Juni veranstaltete der Kunsthändler William Bennigson eine Ausstellung im Handelshof.

Die Kunsthandlung Bennigson ist die jüngste in Königsberg. Bennigson war viele Jahre hindurch passionierter Sammler. Erst in vorgerücktem Alter entschloß er sich, die schönen Dinge, die er angehäuft hat, der kaufenden Menge preiszugeben.

Die langsame Entstehung ist den in stimmungsvollen Privaträumen untergebrachten Sammlungen anzumerken.

Die Ausstellung brachte Arbeiten von Karl Albrecht, Claus Richter, Franz Xaver Wimmer und Erich Simon, die bis auf den Gast Simon alle Lehrer der Akademie sind.

Man betrachtet nicht ohne schmerzliche Empfindung die Arbeiten Albrechts, wenn man daran denkt, daß die Hand, die diese gepflegten und kostbaren Dinge bildete, schon seit Monaten durch schwere Krankheit paralysiert ist.

Die mit reifem Geschmack zusammengestellten Stilleben, die in einer soignierten und zeitlosen Technik gemalt sind, werden immer ihre Liebhaber finden, wie auch die kühlen und ruhigen Interieurs, bei denen einem bisweilen eine entfernte Ähnlichkeit mit den Bildern des Dänen Hamershoi in den Sinn kommt.

Den Löwenanteil an der Ausstellung hat Claus Richter, der interessante Arbeiten aus allen Phasen seiner Entwicklung zeigt.

Es ist schwer, über den jungen und begabten Maler auch nur annähernd Endgültiges zu sagen, der mit spitzen Beardsloyfingern nicht nur seine Stoffe, sondern auch seine Ausdrucksmittel von überall nimmt, wo den mondänen Aventurier sein irrlichtelierender Geist hinführt.

Franz Xaver Wimmer enttäuscht in dieser Ausstellung. Man vermißt die nervös lebendigen Aquarelle, die er sonst bringt. Einige Ölbilder, Seelandschaften, sind schwer und langweilig in Farbe und Vortrag.

Erich Simon stellt einige stark an Kunstgewerbliches gemahnende Arbeiten aus. Biedermeiernde Belanglosigkeiten, pedantisch-kalligraphisch abgeschliffene und ausgetuschte Zeichnungen in Ansichtskartenformat, wie man sie naiver und somit besser in jedem Antiquitätenladen findet. Ein Ölbild: Kurier. Der Reiter scheint aus einem alten Stich in eine Puppentheaterwalddekoration hinein gepaust.

Nicht ohne einen gewissen dünnen Reiz: Morgenspaziergang. Stimmung des Werfelschen zarten Lumpen.

Die Plastiken von Katherine Kraus Hobson sind lediglich als eine gesellschaftliche Angelegenheit zu werten. Gipsphotographien hochgestellter oder stadtbekannter Persönlichkeiten. *Charles Etienne.*

LEIPZIG

Wilhelm Maly, von dem bei Barchfeld eine Kollektion gezeigt wurde, ist bisher eigentlich nur durch die Ausstellungen der Münchener Neuen Sezession bekannt geworden, so daß die kleine, aber recht gut gewählte Schau besonders willkommen war. Maly besitzt einen hemmungslosen Drang für Malerei, er experimentiert mitunter, vermag aber mit höchst eigenartiger Technik in lavierenden Tönen das Objekt zu pulsierendem Leben zu erwecken. Die subtile, nervige Art des farbigen Zergliederns überzeugt am meisten in kleineren Formaten und einigen Porträts. Dabei bleibt die Plastizität der Erscheinung von einheitlichem Wurf, sie dominiert in den Zeichnungen, die von innen herausgetriebene Formen sicher einfangen. *T.*

MÜNCHEN

Bei Caspari sah man eine Ausstellung neuerer Arbeiten von Karl Hofer. Für München eine fesselnde Schau, da von dem Maler, der von guten Beurteilern hoch gehalten wird, selten Umfassenderes zu sehen war. Mehr als Graphik, der man ja leichter habhaft werden kann, beeindruckten die Gemälde mit ihren düsteren, dabei satten und breiten Farbklängen. Von merkwürdig einfachem Zuschnitt sind die Figurenbilder mit ihren oft wiederkehrenden, sichelartigen Formen, ihren in Fläche gepreßten Raumwerten, ihrem inneren geistigen Zwielicht, das zwischen Hingabe der Leiber aneinander, an die Welt und unvertilgbarer Fremdheit geistert. Für wichtig halte ich, daß Hofer sich auch reiner Landschaft hingibt, wovon einige Proben da waren. Landschaft kann ihn bewahren vor dem (sich wiederholenden) Schema, in das er bei Figurenbildern noch manchmal gerät, wenn er das Schemenhafte meint. Übrigens gehört auch Hofer (ähnlich wie der weniger monotone Beckmann) zu denen, die strenger und ausführlicher in der Durchbildung der Plastizität werden, auch gehaltener in der Bewegung, was sich z. B. darin ausdrückt, daß einiges Landschaftliche

unter den Einfluß der Rousseau-Richtung getreten.

Im Graphischen Kabinett (Barerstraße) sah man Aquarelle von Otto Dix, eine kleine, aber gute Zusammenstellung dieses reicheren, farbglühenden, vielseitigeren, in der Qualität aber sehr unterschiedlichen Drastikers. Manches ist einschlagend, manches aber nicht wirklich geformt und mit Anlehnungen nach rechts und links hin behaftet (letzteres auch die Kriegsmappe, die in einem Blatt nach Goya, in einem anderen nach Klinger, in einem dritten nach Donaustil schmeckt, von großem aktivistisch-soziologischem, aber von schwankendem künstlerischen Werte ist). Man wird gespannt sein, wohin sich das kraftvolle, aber noch merkwürdigen Schwankungen unterworfene und mit äußeren Mitteln arbeitende, erstaunliche Talent weiter entwickeln wird. *R.*

NÜRNBERG

Hier findet zur Zeit in den Räumen des alten Verkehrsmuseums am Marientorgraben und in der Kunsthalle am Marientor, veranstaltet vom Abrecht-Dürer-Verein, eine Ausstellung neuzeitlicher österreichischer Kunst statt. Sie setzt sich aus Gruppen-Kollektionen der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, der Vereinigung bildender Künstler „Wiener Sezession", des Künstlerbundes „Hagen" und des Bundes österreichischer Künstler (Kunstschau) zusammen. *r.*

STUTTGART

Bei Schaller waren kürzlich Zeichnungen des Malers Reinhold Ewald-Hanau zu sehen. Diese Zeichnungen, meist Köpfe und Aktstudien, sind von einer erstaunlichen Kraft in der Erfassung des Formalen. In wenigen festgezogenen Linien fängt Ewald die innere Spannkraft seiner Körper und Köpfe ein, die in ihrer äußersten Gedrängtheit aus dem festgespannten Rahmen herauszubrechen scheinen. Diese Ausstellung war um so wertvoller, als man bisher von dem graphischen Schaffen des Künstlers, der, leider noch zu wenig bekannt, zu den stärksten Begabungen der jüngeren Generation gehört, recht wenig zu sehen bekam.

In seiner letzten Ausstellung hatte sich das Kunsthaus Schaller die Aufgabe gestellt, unter dem Titel „Westfälische Kunst" Werke von drei der bedeutendsten künstlerischen Erscheinungen Westfalens zu vereinigen. Pankok, Hoetger und Rohlfs sind zu verschiedenartige Gestalten, als daß man unter ihnen engere Beziehungen aufweisen könnte. Pankok, der seit langem in Stuttgart lebt, hat zudem längst sein Hauptinteresse dem Kunstgewerblichen zugewandt, was auf die Entwicklung seiner Malerei nicht ohne Einfluß geblieben ist. Das Gewicht seiner künstlerischen Produktion neigt demnach auch mehr dem Kunstgewerblichen zu, was z.B. schon bei der außerordentlich fein empfundenen Folge von Lithos zu „Cosi fan tutte" deutlich wird. In seiner Malerei verspürt man gegenüber einigen Bildern seiner Frühzeit, die von ausgezeichneter Qualität und Delikatesse im Malerischen sind, kaum einen Fortschritt. Neben Pankok hängen einige Frühwerke von Rohlfs aus den achtziger und neunziger Jahren, interessant sowohl wegen der durchaus selbständigen Hinneigung zum Impressionismus in der frühen Zeit und wegen des Einflusses von Seurat und dem Neoimpressionismus in der folgenden Periode, als auch deshalb, weil sich bereits in der koloristischen Haltung die spätere Entwicklung vorausahnen läßt. Aus der neusten Zeit waren einige Gemälde ausgestellt, die in ihrem märchenhaften Glühen ein Äußerstes an Auflockerung der farbigen Erscheinung bedeuten. Eine Enttäuschung verursachen die neuen Arbeiten Bernhard Hoetgers, den es in den letzten Jahren anfangs zur Graphik und dann zuletzt noch zur Malerei getrieben hat. Es ist schon verwunderlich, wie wenig der Plastiker bei diesen Malversuchen durchdrängt und daß einzig und allein das Farbproblem im Vordergrund steht. Der Einfluß von Nolde ist übrigens überall, bei der Graphik wie bei den Gemälden, erkennbar, wenn man auch manches dem gemeinsamen nordischen Blut zugute halten kann. Aber gerade neben der so außerordentlich gepflegten und einheitlich-geschlossenen Farbigkeit bei Rohlfs empfindet man in Hoetgers Arbeiten ein unorganisches Gewirr von Farben und eine Zerfahrenheit der Auffassung, die diese Werke zunächst noch als etwas Unfertiges charakterisieren. *B-l.*

WIESBADEN

Im Nassauischen Kunstverein sind interessante Expressionen von verschiedenen räumlich getrennten, aber in ihrer Richtung verwandten Künstlern zu sehen. Zunächst der Russe El Lissitzky. Er geht in der Abstraktion noch weiter als Kandinsky; indem er auf die individuelle innere Linie verzichtend, die farbige Vision ganz auf das geometrische Geschehnis zurückführt. Auf diesem Wege, mit etwas reicherer Palette bewegt sich auch Dexel; während Molzahn, zuweilen etwas schwül-

stig sich symbolisierenden Bildgedanken hingibt. Mehr in der Richtung von Klee bewegt sich Buchheister, der in dem sensiblen Geäder vitaler Energien die Poesie der Formen erkennt. Michel bringt wiederum seine mechanistischen Kombinationen, die mehr philosophisch als künstlerisch interessieren, während Ella Bergmann-Michel in jeder ihrer Phantasien ein Ereignis heraufbeschwört, erregend und zum Mitklingen zwingend. Eine Künstlerin von wunderbarer Schauenskraft! Von den übrigen Kollektionen ist noch Griebel zu nennen, ein Satiriker von großer Ausdruckskraft im Scherz wie in der Tragik; als tüchtige Plastiker Belling und Karmis.

Anläßlich des 20jährigen Bestehens der Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst (Leiter Professor Dr. v. Grolman), die 1905 aus der mittlerweile mit dem Kunstverein verschmolzenen „Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst" hervorging, wurde eine Photographienausstellung sämtlicher im Auftrag der Vereinigung geschaffenen Grabdenkmäler veranstaltet. Sie gibt einen Überblick der auf den Kampf wider das Banale eingestellten Richtung. Doch weckt der reichlich klassizistische Gesamtcharakter der Entwürfe, die ihrerzeit gegen die Schnoddrigkeiten des „Jugendstils" Front machten, den Wunsch nach Heranziehung jüngerer künstlerischer Kräfte.

ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Am 22. Juni feierte Friedrich Sarre, der Direktor der islamischen Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum seinen 60. Geburtstag. Diese Tatsache würde — der Einstellung unserer Zeitschrift nach — nicht hervorgehoben werden, wenn der Tag nicht Anlaß zu einer besonderen Ehrung in Form einer Festschrift gewesen wäre, die unter der Leitung von Ernst Kühnel und gleichzeitig als 2. Halbband 1925 des von Georg Biermann begründeten Jahrbuchs der asiatischen Kunst in Kürze bei Klinkhardt & Biermann erscheint. Diese stattliche Ehrengabe an Friedrich Sarre vereinigt meist reich durch Abbildungen unterstützte Beiträge folgender Gelehrter: F. Babinger-Berlin, E. Cohn-Wiener-Berlin, E. Diez-Wien, S. Flury-Basel, H. C. Gallois-Haag, H. Glück-Wien, H. Goetz-Berlin, E. Kühnel-Berlin, L. A. Mayer-Jerusalem, J. H. Mordtmann-Berlin, A. U. Pope-Chicago, O. Reuther-Dresden.

Neue Bücher

Rudolf Sieck, Von der Landschaft mit 23 Bildern. Verlag Eugen Salzer Heilbronn 1924.

Bernhard Hermann Röttger, Der Maler Hans Mielich. Hugo Schmidt Verlag, München 1925.

Leo Grünstein, Die Bildnisminiatur und ihre Meister. Artur Wolf Verlag, Wien 1925.

R. G. Collingwood, Outlines of a Philosophy of Art. Oxford University Press. London 1925.

Heinrich Leporini, Handzeichnungen großer Meister, Andrea Del Sarto, Baldung-Grien, Boucher, Fragonard, Gainsborough, Prud'hon, Rubens, Terborch, Tiepolo, Tizian. Manz-Verlag. Wien 1925.

Alfred Kuhn, Das alte Spanien. Mit 267 Abbildungen im Text und Tafeln. Verlag Neufeld & Henius. Berlin 1925.

Arte Moderna Italiana No. 1. Ugo Bernasconi, Arturo Tosi, Si Vende Presso la libreria Ulrico Hoepli, Mailand 1925.

Verschiedenes

EIN NEUER REMBRANDT

Auf der Ausstellung holländischer Meister aus dem 17. Jahrhundert, die gegenwärtig in der Ver Meer Gallery, 22, Old Bonostreet, London, zu sehen ist, befindet sich ein Porträt, das vom Direktor der Gallery, Mr. Anthony F. Reyre, als ein Selbstporträt Rembrandts angesehen wird. Das Bild ist von Sir T. Duveen für £ 50000 erworben worden. Es handelt sich um eine ovale Porträtbüste. Der Kopf ist leicht nach links gedreht. Der Künstler hält ein Tintenfaß und eine Feder und trägt eine schwarze Mütze und eine dunkle Jacke mit einem „Medicikragen". Der Maler schaut bestimmt aus dem Bild heraus, als prüfte er die Formen des Gegenstandes, den er in dem am untern Bildrande befindlichen Notizbuche festhält. Das Werk, das ursprünglich Mr. Wood, einem Sohne des Lord Halifax, gehörte, kam vor zwei Jahren in den Besitz des Mr. Reyre, der im Augenblicke überzeugt war, daß er einen Rembrandt vor sich habe. Er sandte es De Groot zur Expertise, der damit nach Dresden reiste, wo sich (in der Galerie) ein ähnliches Porträt befindet. Die Experten werden nun zu entscheiden haben, welches von den beiden das Original und ob das Original tatsächlich ein Rembrandt ist.

Bo.

DER KUNSTMARKT

APOKRYPHE BILDER GROSSER MEISTER AUF DEM KUNSTMARKT

Mit 6 Abbildungen auf 1 Tafel

Die „Kunstchronik" veröffentlichte kürzlich eine Umfrage über die sogenannte Expertise und wies nachdrücklichst auf eine der bedenklichsten Erscheinungen des modernen Kunstbetriebes hin. Ehe aber noch die von vielen gewünschte staatliche Regelung des Expertenwesens — das vielfach nachgerade zu einem Unwesen entartet ist — Tatsache geworden ist, dürfte es zweckmäßig sein, an einer Stelle eine öffentliche Kontrolle gewisser Gutachten durchzuführen, die vor allem den Zweck verfolgt, den Kunstmarkt von solchen Bildern zu reinigen, die fälschlich auf Grund von Gutachten bekannten Meistern zugeschrieben werden. Wo immer Zweifel berechtigt erscheinen, werden fortan an dieser Stelle nicht nur die betreffenden Bilder reproduziert, sondern auch die dazu abgegebenen Gutachten wörtlich veröffentlicht. Dem betreffenden Gutachter mag es dann gestattet sein, seine Gründe wirklich wissenschaftlich zu belegen, wenn er dazu in der Lage ist.

Wir hoffen bei dieser Arbeit zur Bereinigung des Kunstmarktes auf die Mitarbeit aller interessierten Kreise, wie es der Cicerone auf der anderen Seite immer wieder als eine seiner Hauptaufgaben betrachten wird, unbekannte oder neuentdeckte Werke der kunstgeschichtlichen Literatur zu erschließen.

Das hier auf einer ersten Tafel vereinigte Material ist dem Cicerone aus dem Kunsthandel selbst zur Verfügung gestellt worden, mit der Bitte, zunächst an Hand dieser Bilder mit der Reinigungsaktion des Marktes zu beginnen. Wenige Hinweise mögen zu den einzelnen Abbildungen genügen.

Abb. 1. Mädchen mit Ziege. Ein angeblicher Feuerbach. Das betreffende Gutachten dazu lautet wörtlich wie folgt:

Ein mir vorgelegtes Ölgemälde auf Leinwand, Hochformat, 39×29 cm groß, rechts unten einwandfrei A. F. signiert, Mädchen mit rotem Mieder, rechts skizzenhafte Andeutungen von Laubwerk, links eine Ziege, ist nach meiner Ansicht ein charakteristisches Werk von Anselm Feuerbach aus seiner Karlsruher Zeit 1854—55.

Das Gemälde ist dem Mädchenbildnis (Klass. d. Kunst, S. 36a) früher Besitz Brombacher, sehr ähnlich. Die Unterschrift ist trotz der Schadhaftigkeit der Leinwand gut erkennbar, einwandfrei und für die Datierung von entscheidender Wichtigkeit.

Dazu darf gesagt werden, daß eine Zuschreibung dieses Bildes an Anselm Feuerbach auch nicht den geringsten Grad der Wahrscheinlichkeit für sich hat, weil es sich bestenfalls nur um ein mehr als mittelmäßiges Genrebildchen handelt, dem — fast mit bloßem Auge sichtbar — die Signatur A. F. nachträglich aufgemalt wurde.

Abb. 2. Jagdszene. Ebenfalls angeblich von Feuerbach. Der betreffende Experte gibt dem Bilde folgendes Gutachten:

Ein mir vorgelegtes Ölgemälde auf Leinwand, rentoilliert, nicht bezeichnet, Hochformat 96,5×70,5 cm groß, darstellend eine Jagdszene, rechts vorn Jäger mit Horn und zwei ins Wasser gehenden Hunden, hinten links Gruppe der Jäger, männliche und weibliche Figur, ganz im Hintergrund rechts gegen die Mitte kleines Figürchen, ist ein Werk des Malers Anselm Feuerbach. Dasselbe befand sich, aus dem Besitz von Feuerbachs Schwester Emilie stammend, in badischem Privatbesitz und ist mir seit vielen Jahren bekannt.

Die Möglichkeit, daß es sich bei diesem Bilde vielleicht um eines der z. T. recht schwachen Jugendwerke des Meisters handeln könnte, soll nicht unbedingt bestritten werden, obwohl wir eine innere Beziehung zwischen diesem Bild und der sonst immer typischen Handschrift des Künstlers nicht zu erkennen vermögen. In jedem Fall ist es eine selten schwache Arbeit von durchaus illustrativem Charakter.

Abb. 3. Frauenbildnis. Angeblich von Feuerbach. Das betreffende Gutachten lautet:

Ein mir vorgelegtes Ölgemälde auf Leinwand, Hochformat, nicht bezeichnet, 61×49½ cm, Frauenbildnis mit goldenem Haarreifen und roter Schleife, dunkelbraune Haare, braunes Kleid, ist nach meiner von der Provenienz bestätigten Ansicht ein Originalwerk des Malers Anselm Feuerbach.

Ein derart schwaches und mehrfach übermaltes Schulbild mit dem Werke und Namen Anselm Feuerbachs in Beziehung zu bringen, verrät mehr Kühnheit als Kennerschaft. Es handelt sich hier vielmehr um ein so schwaches Atelierstück, daß jedes Wort der Begründung zu viel wäre.

Abb. 4. Kaffeehaus-Szene. Angeblich von Menzel.

Dieses Bild, das jüngst im Kunsthandel mehrfach angeboten wurde, stellt sich schon bei oberflächlicher Betrachtung als eine der plumpesten Fälschungen dar, die keines weiteren Kommentares bedarf.

1

2

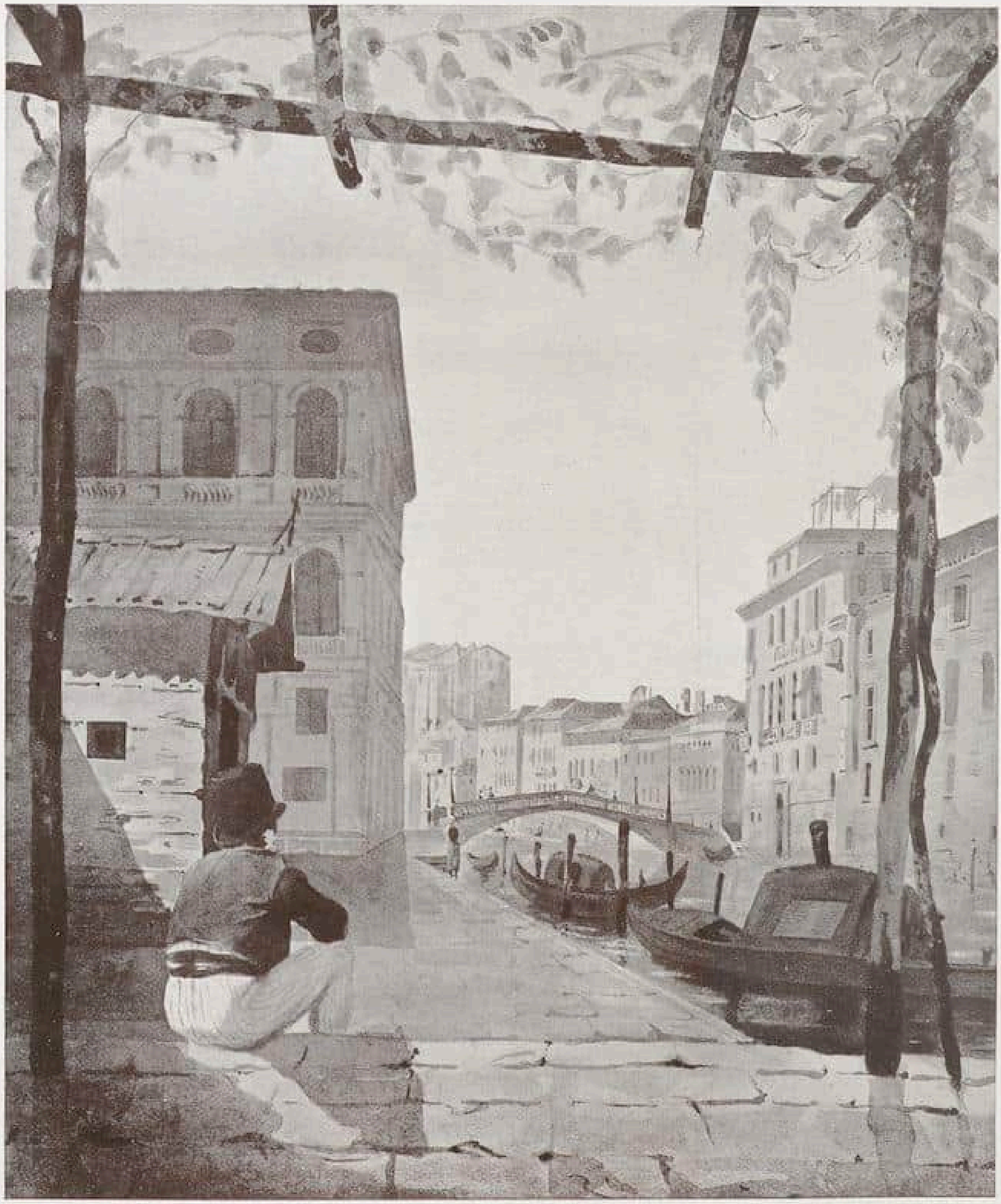
3

4

5

6

Zu dem Beitrag „Apokryphe Bilder großer Meister auf dem Kunstmarkt"



Unbekannter deutscher Meister um 1860
Kanal in Venedig. Aquarell

Abb. 5. Büßende Magdalena. Angeblich von Feuerbach. Der Experte gibt dazu folgendes Gutachten:

Ein mir vorgelegtes Ölgemälde auf Leinwand, Querformat 16×21 cm groß, Mädchen vor einem altertümlichen Leuchter in der Pose der büßenden Magdalena, ist auch nach der Provenienz dafür gesichert, eine frühe, aus dem Jahre 1847 stammende Arbeit des Malers Anselm Feuerbach zu sein.

Hier soll die nicht weiter mitgeteilte Provenienz angeblich die Autorschaft eines Künstlers beweisen, der sich bei Lebzeiten wahrscheinlich die Zuweisung einer derartigen „Croûte" sehr energisch verbeten haben würde. Ein solches Machwerk auf den Namen Feuerbach zu taufen, ist geradezu eine Tragikomödie.

Abb. 6. Frauenkopf. Angeblich von Feuerbach. Das betreffende Gutachten lautet wörtlich:

Umstehend abgebildetes Ölgemälde ist ein Originalwerk von Anselm Feuerbach. Das Gemälde ist 1855 in Venedig entstanden, wie die auf dem Keilrahmen rückwärts angegebene, von Feuerbachs eigener Hand geschriebene Datierung und Versendungsnotiz an den Hofsekretär Kreidel in Karlsruhe beweist. An Kreidel gelangten alle Bilder Feuerbachs aus Venedig zur Versendung (vgl. das Werk von Oechelhäuser „Feuerbachs Jugendjahre"). Das Gemälde gibt eine vorzügliche Vorstellung von dem künstlerischen Aufschwung, den Feuerbach nach seiner Ankunft in Venedig nahm.

Größe 53×62 cm.

Angenommen, die im Attest erwähnte rückseitige Inschrift wäre wirklich von der Hand Feuerbachs, so muß doch gesagt werden, daß dieses Bild in seiner heutigen Fassung, da offenbar durch Übermalung arg entstellt, nichts mehr mit dem Begriff, den Feuerbachs Werk sonst künstlerisch verdeutlicht, gemein hat. Der Kopf ist zum mindesten ergänzt, bzw. vollkommen neugemalt.

Wir hoffen der hier veröffentlichten ersten Reihe apokrypher Bilder in Kürze eine weitere Liste folgen lassen zu können.

B.

Bevorstehende Versteigerungen

LONDON

Vom 7.—10. und vom 14.—16. Juli wird bei Christie die berühmte Cook Collection zur Versteigerung kommen. Seit der Vente der Sammlung des John Edward Taylor im Jahre 1912 ist eine Kollektion von ähnlichem Umfang und Gepräge nicht mehr unter den Hammer gekommen. Den Grundstein dieser Sammlung legte Sir Francis Cook, als er 1870 en bloc die italienische Majolicasammlung des verstorbenen Alexander Barker erwarb, die aus dem Palazzo Albani in Rom stammte. 1875 fügte er ihr dann die Miniaturen aus dem Besitze des siebten Earl of Shaftesbury bei, wozu später unter Wyndham Cook noch wertvolles, altes Silber und Bijouterien kamen. Unter der Majolika, die am ersten Tage zur Versteigerung kommen wird, befindet sich als ein besonders wertvolles Stück eine Caffagioloschüssel, datiert 1514 und bemalt mit einem Knaben und einem Affen, der auf einem Einhorn reitet, welchem ein Hund und zwei nackte Figuren vorausgehn. Die Schüssel ist ein Stück aus einer ganzen Serie. Der Buchstabe H, der sich unter den Figuren befindet, gibt ihre Stelle in der alphabetischen Reihenfolge an. Die nächste Schüssel, mit dem Buchstaben I, befindet sich im South Kensington Museum. Eine weitere Caffagioloschüssel, zirka 1520, trägt das Wappen Leos X., umgeben von musizierenden Amoretten und Cheruben. Die Banner sind rot, weiß, grün gestreift, die Nationalfarben des heutigen Italiens. Verschiedene der Gubbioschüsseln haben zum Meister den großen Giorgio Andreoli. Weiter ist unter der Majolica Deruta, Faenza, Castel-Durante und Sgraffiato vertreten. Am zweiten Tage wird eine italienische Deckelkanne in Bergkristall aus dem 16. Jahrhundert versteigert werden, ferner ein Paar deutsche Sakramentskrüge aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, gleichfalls in Bergkristall. Unter dem Limoges-Emaille befinden sich zwei Plaques von Nardon Penicaud mit Sujets aus dem Leben Christi, ca. 1500, ferner eine Chasse aus dem 13. Jahrhundert. Die Bronzesammlung enthält eine paduanische Gruppe aus der Schule des Bellano, Ende des 15. Jahrhunderts, weiter ein paduanisches Schreibzeug aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, ein venezianisches Schreibzeug, Schule des Alesandro Vittoria, ein Paar venezianische Kaminböcke, Mars und Venus darstellend. Der dritte und vierte Tag gilt der Versteigerung von Miniaturen (Holbeins Porträt des Thomas Wriothesley, Nicholas Hilliards Queen Elizabeth, Peter Olivers Henry, third Earl of Southampton), und von Silber (Frankfurter und Augsburger Becher, portugiesische Stücke, französische Kerzenhalter, ein Münchner Becher, 1609, bestehend aus einem Stück Menschenschädel).

* * *

Vom 14.—16. Juli werden griechische, römische und etruskische Antiquitäten und antike und Renaissancegemmen unter den Hammer kommen, wovon viele in den „An-

cient Marbles in Great Britain“ von Michaelis und andern Werken beschrieben sind. Christies Katalog enthält die Reproduktion einer braunen Agatvase, die innen und außen mit Hochreliefs dekoriert ist (Weinranken und Zweige). Sie ist bekannt als die „Rubens Vase“, da sie angeblich diesem Künstler gehört haben soll. Unter den antiken Bronzen befindet sich der Kopf eines römischen Knaben aus der augustinischen Periode, ein Spiegel, der von einer Aphrodite und zwei schwebenden Siegesgöttinnen getragen wird (griechische Arbeit aus dem 6. Jahrhundert v. Chr.), eine Figur des Eudamidas, griechisch, erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr.). Von den Kameen sei eine bacchische Gruppe aus der hellenistischen Periode erwähnt. *Bo.*

LUZERN

In den Sommermonaten ist die Tätigkeit auf dem Kunstmarkte naturgemäß sehr gering, trotzdem versteigert die Galerie Fischer unter Beteiligung des bekannten Auktionators A. Mak, Amsterdam am 29. Juli, die Sammlung Coray-Stoop. Das vorhandene Material enthält vorwiegend Gemälde alter Meister und Franzosen des 19. Jahrhunderts. Außerdem kommt eine Anzahl Skulpturen unter den Hammer, ausgestellt war diese bekannte Kollektion im Jahre 1913 im Kunsthaus Zürich. *r.*

MÜNCHEN

Am 14. Juli 1925 findet bei Hugo Helbing eine Auktion moderner Ölgemälde aus deutschem Besitze statt, mit der die Auktionsperiode des ersten halben Jahres schließt. Die Auswahl ist sehr reichhaltig und es handelt sich durchwegs um sehr qualitätvolle Arbeiten, welche wohl sehr reges Interesse beim kunstliebenden Publikum finden werden. *r.*

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

DIE WARTBURG-TEPPICHE

Der Verkauf der berühmten Wartburg-Teppiche aus dem Besitz des ehemals großherzoglich-sächsischen Hauses beschäftigt nach wie vor die Öffentlichkeit, nachdem sich unzweideutig die Tatsache herausgestellt hat, daß die von dem Kölner Sammler Geheimrat Strauß angekauften Teppiche auf bisher nicht aufgeklärte Art zerschnitten worden sind, so daß insgesamt etwa 1½ m gegenüber den ursprünglichen Ausmaßen fehlen. Diese fehlenden Teile sind so geschickt aus den ursprünglichen Teppichen herausgeschnitten, daß sie sich ohne Mühe zu einem neuen Muster verbinden ließen.

Inwieweit es dem Eingreifen des Staatsanwaltes gelingen wird, Licht in diese etwas mysteriöse Sache zu bringen, bleibt abzuwarten.

Wie bekannt, handelt es sich bei den Wartburg-Gobelins um zwei der wertvollsten deutschen Bildteppiche etwa aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die das gleiche Motiv, nämlich die Eroberung der Minneburg in mehrfacher Wiederholung zeigen. Die Teppiche waren ursprünglich 88 cm hoch und 224 cm bzw. 226 cm breit. Durch das Herausschneiden der heute fehlenden Stücke haben sich die Maße bei dem einen Teppich um etwa 90 cm, bei dem anderen um 60 cm reduziert.

Zur Sache selbst ist noch zu sagen, daß Geheimrat Strauß den Kauf als solchen längst rückgängig gemacht hat und daß inzwischen auch die großherzoglich sächsische Hofhaltung ihrerseits die Rückgängigmachung des Verkaufs angeboten hat. *n.*

Meisterwerke deutscher Fayencekunst

Ausstellung im Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M.

Mit zwei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von MAX SAUERLANDT

ES ist nicht ganz leicht, die Stellung zu bezeichnen, die die Kunstgewerbemuseen innerhalb des heutigen öffentlichen Kunstlebens einnehmen.

Vor fünfzig, ja noch vor fünfundzwanzig Jahren schien ihr Aufgabenkreis ganz deutlich bestimmt. Sie waren begründet, um an ihrem Teile zu der Gesundung des Kunsthandwerks der Zeit mit beizutragen und durch Jahrzehnte hat sich ihre Wirksamkeit der Öffentlichkeit gegenüber auch scheinbar wirklich in der Erfüllung dieser einen Aufgabe erschöpft.

Seitdem sind ihnen jedoch aus den veränderten Bedürfnissen der Gegenwart viel umfassendere Aufgaben zugewachsen, deren Erfüllung neue Anforderungen an die Verlebendigung des zumeist unter ganz anderen Gesichtspunkten zusammengebrachten Besitzes stellen.

Die Neuordnung der meisten und gerade der bedeutendsten deutschen Kunstgewerbemuseen während der letzten Jahre ist gewiß kein Zufall, ihr kommt vielmehr symptomatische Bedeutung zu. Auch da, wo durch Überführung der Sammlungen in neue, durch den Umsturz verfügbar gewordene Räume zur Schaffung des neuen Typus der „Schloßmuseen" anscheinend nur ein äußerer Anlaß gegeben war, wurden doch für die neue Form der Aufstellung des überkommenen Besitzes tiefere Bedürfnisse das treibende Moment. Man ist sich jetzt erst ganz klar geworden über die neuen Aufgaben, die erfüllt werden müssen, wenn unsere „Kunstgewerbemuseen", deren Name heute schon beinahe überlebt klingt, als lebendige Kräfte unseres Kunstlebens wirksam bleiben sollen. Sie müssen als ein besonderes Glied — aber eben wirklich auch nur als ein besonderes Glied — des umfassenderen einen Organismus unserer öffentlichen Kunstsammlungen neu aufgebaut und weiterentwickelt werden.

Freilich haben sich die Begründer unserer Kunstgewerbemuseen auch früher schon nicht an der Erfüllung des nächstliegenden praktischen Zweckes genügen lassen. Das alte Sempersche Ideal der Kunstsammlungen als der „wahren Lehrer eines freien Volkes", als der „Schuler des allgemeinen Volksgeschmackes" hat ihnen immer schon als letztes Ziel vorgeschwebt. In Wahrheit aber scheint doch erst jetzt der Zeitpunkt gekommen zu sein, wo dieses Ideal zur ersten und nächstliegenden Aufgabe auch der Kunstgewerbemuseen werden kann. Kein Wunder, daß das so spät geschieht: keine Gattung von Kunstsammlungen setzt ein so hohes Maß von Reife, von Urteils- und Einfühlungskraft voraus, wie gerade diese.

Neben der Erfüllung dieser gleichsam exoterischen Aufgaben, die im besonderen als allgemein verbindlich bezeichnet werden können, ist aber von Anfang an noch eine andere „esoterische" Tätigkeit hergegangen, von der die Öffentlichkeit überhaupt kaum Notiz genommen hat: die wissenschaftliche Auswertung des Museumsbesitzes.

Durch die Existenz der Kunstgewerbemuseen ist ja die Forschung auf den vielen verschiedenen Gebieten ihrer Sammeltätigkeit überhaupt erst möglich geworden. Ihre Begründer — es genügt, die Namen Julius Lessing, Justus Brinckmann, Otto von Falke zu nennen — sind es gewesen, die die Grundlagen zu einer wissenschaftlichen Erforschung der Geschichte all der verschiedenen Zweige der gewerblichen Künste gelegt, und die damit nicht nur

den vorhandenen Stoff geordnet und gesichtet, sondern zugleich ganz neue Erkenntnisse allgemeiner Art auf volkswirtschaftlichem, stilgeschichtlichem und ästhetischem Gebiet ermöglicht haben.

Die Fortführung dieser immer im stillen geleisteten Arbeit wird nun am sichersten die Kontinuität in der Entwicklung unserer Kunstgewerbemuseen gewährleisten.

* * *

In diesem größeren Zusammenhang gewinnen die in der letzten Zeit in dem Frankfurter Kunstgewerbemuseum vorgeführten Ausstellungen erhöhte, über Anlaß und Inhalt der einzelnen Veranstaltung hinausreichende Bedeutung. Auch die „Ausstellung von Meisterwerken mittel- und süddeutscher Fayencekunst aus deutschem Privatbesitz", die dort zur Zeit gezeigt wird, ist nur ein Glied in einer größeren Kette ähnlicher Veranstaltungen, die sich durchaus nicht nur an den „Fachmann", sondern ebenso an den künstlerisch interessierten Laien wenden.

Das Thema dieser letzten Ausstellung ist besonders glücklich gewählt. Das in überreicher Fülle und in allen Abstufungen der Qualität aus dem Ende des 17. und aus dem 18. Jahrhundert erhaltene Material hat die deutschen Fayencen von jeher zu dem beliebtesten und ergiebigsten Fischgrund für private Sammler jeden Formates gemacht. Der Anfänger riskiert nicht allzuviel, wenn er sich zunächst mit der gängigen Marktware begnügt, die doch geeignet ist, das Fingerspitzengefühl für echt und falsch, für die Zuweisung an bestimmte Manufakturen zu entwickeln, der bescheidenste wie der anspruchvollste Geschmack findet hier Genüge, denn wenn auch im Handel das fade Kleinzeug der Zahl nach naturgemäß bei weitem überwiegt, so hat es doch immer Einzelstücke genug gegeben, und sie werden auch in Zukunft nicht fehlen, die selbst für den verwöhnten Gaumen noch Leckerbissen sind.

Niemals bisher ist nun ein so verschiedenartiges und so wertvolles, bisher auch dem Spezialisten auf diesem von Spezialisten jeden Kalibers wimmelnden Gebiet nur zu einem Teile bekanntes Material aus oft genug sonst nur schwer zugänglichen Privatsammlungen zu künstlerischem Genuß und wissenschaftlichem Studium vereinigt worden.

Es versteht sich von selbst, daß für die Frankfurter Ausstellung ein strenger Maßstab angelegt werden mußte. Für Frankfurt-Hanau ist der Rahmen vielleicht ein wenig weit gezogen, sonst aber verdient die Strenge, mit der die Auswahl getroffen ist, volle Anerkennung, und sie wird sicher erzieherisch auf die Sammler selbst zurückwirken, die hier das Beste aus ihrem Sammelgebiet als ein stummes Vorbild vereinigt finden. In der ganzen Ausstellung steht kaum ein Stück von unzulänglicher Qualität, unter 850 kaum drei oder vier, die der strengen Prüfung auf Echtheit nicht standzuhalten vermögen — darunter eins von bis vor kurzem meines Wissens noch nicht gefälschter Art. Zu bedauern bleibt, daß nur ein Teilgebiet der Gesamtproduktion vorgeführt wird: Mitteldeutschland ist nur durch einige Proben aus den thüringischen Manufakturen, Norddeutschland gar nicht vertreten, und doch sind für die Frühzeit Berlin und Zerbst, für die Zeit der höchsten Blüte die schleswig-holsteinischen Manufakturen für das Gesamtbild der deutschen Fayencekunst nicht zu entbehren, ganz abgesehen davon, daß durch die in Kiel den Muffelfarbendekor beherrschende Persönlichkeit des aus Straßburg kommenden Malers Tennich der äußerste Südwesten des deutschen Kulturgebietes aufs engste dem Norden verbunden ist und die Zugehörigkeit der Straßburger Muffelfarbenfayencen zum deutschen Kunstgebiet durch die Konfrontation mit den Kieler Arbeiten erst recht deutlich geworden wäre.

Deckelvase mit gelbem Fond und bunter Muffelfarbenmalerei. Fulda

Hausmalerfayencen mit Muffeldekor in der Art Helmhacks, von Meister M. S. und W. R.

Sehr gut ist die Gesamtdisposition der Ausstellung; sie ist übersichtlich, ohne sich ängstlich an die Jahreszahlen der Manufakturgründungen zu klammern: Hanau und Frankfurt mit ihren vorwiegend blau gemalten Schaustücken füllen den großen Mittelsaal, der von kleineren Räumen mit den vorwiegend im Scharfbrand oder unter der Muffel bunt dekorierten Erzeugnissen der anderen süddeutschen Manufakturen und den Prachtleistungen der Hausmalerei flankiert wird. Diese Ordnung, die sich aus dem Massenverhältnis der vorhandenen Gegenstände von selbst ergeben haben mag, hält jeden Gedanken an pedantische Lehrhaftigkeit fern, sie wirkt in Verbindung mit einem im Frankfurter Museum zur guten Tradition gehörenden geschmackvollen Aufbau der einzelnen Vitrinen künstlerisch begründet und bringt dabei doch die Abfolge der Stilentwicklung in ihren Hauptetappen zu klarer Ausprägung.

Sehr deutlich wird der zwiefache Ausgangspunkt der Hausmalereien, die den ersten Höhepunkt der gesamten Entwicklung bezeichnen: der Ausgang von der Schwarzlotmalerei auf Glas bei Schaper, Faber und Benckert, der Ausgang vom Maleremail auf Metallgrund bei Helmhack, W. R., I. H., M. S., Bartolomäus Seuter u. a. Mit besonderer Freude wird in dieser letzten Gruppe der von Pazaurek noch vergeblich gesuchte M. S.-Krug der ehemaligen Sammlung Minnigerode-Allerburg begrüßt, der die Frage nach der Auflösung der Monogrammarke erneut zur Diskussion stellt.

Die zweite Stufe der Entwicklung bezeichnet dann die Zeit des Einflusses der chinesischen Ming-Porzellane, die allmähliche Durchdringung des Exotischen mit europäischem Stilgefühl und seine schließliche Zersetzung. Zwei verschiedene Beobachtungen drängen sich dabei auf: einmal, daß die frühen deutschen Fayencen sich nach Masse, Glasur und Malerei fast ohne Ausnahme sehr deutlich von den gleichzeitigen Delfter Fayencen abheben, trotzdem die ersten deutschen Manufakturen durch Holländer in Gang gebracht worden sind, während die sichere Scheidung von Hanau und Frankfurt immer noch nicht in allen Fällen gelingen will, und ferner die Merkwürdigkeit, daß die freilich aus der vollen Barocktradition hervorwachsende Fayencemalerei mit der größten Zähigkeit an dieser barocken Stilform festgehalten hat, weit über den Zeitpunkt hinaus, in dem auf allen anderen Gebieten die Formen des Rokoko herrschend werden.

Ein neues Moment der Stilentwicklung bringt dann die zweite, den Scharffeuerdekor überflutende und vielerorts fortschwemmende Welle der Muffelfarbenmalerei, zugleich eine zweite Übernahme des Porzellanstils auf die Fayence, einmal von den Kang-hsi-Porzellanen Chinas, deren exotischer Stil wieder allmählich in neuer Weise europäisiert wird, nun aber auch schon sehr deutlich vom europäischen Porzellan. Adam Friedrich von Löwenfinck erscheint als Träger des von Meißen, Joseph Philipp Dannhöffer der Hauptträger des von Wien herkommenden Einflusses: seinen Stil glauben wir mit dem Wanderleben, das er geführt hat, in Arbeiten, die deutlich die Herkunft von dem Wiener Barockdekor der Du-Paquier-Zeit zeigen, von Manufaktur zu Manufaktur verfolgen zu können.

Neben diesen Hauptzügen der allgemeinen Entwicklung, die übrigens nicht durchweg Zeitstufen bezeichnen, treten andere Besonderheiten in einzelnen Gebieten scharf hervor, in Straßburg z. B. der plötzliche und scheinbar ganz unvermittelte Übergang von der frühen abstraktornamentalen Scharffeuermalerei in vorwiegendem Blau zur muffelfarbenbunten Blumenmalerei der späteren Zeit, in Thüringen das unentwegte Festhalten an der kunterbunten Scharffeuerfarbenpalette, die hier, einzelne die Regel bestätigende Ausnahmen abgerechnet, ein Muffelfarbennachspiel überhaupt nicht gefunden hat.

Das alles sind nur ein paar auf gut Glück zusammengestellte Bemerkungen, die zeigen mögen, zu wie vielerlei Beobachtungen die Frankfurter Ausstellung Stoff und Anlaß gibt, wenn sie auch natürlich nicht auf jede Frage die Antwort bereit hält. So wird die peinliche, durch die eben durch das Berliner Schloßmuseum erfolgte Erwerbung der lange verschollenen De la Herche-Eule doppelt brennend gewordene Frage der Herkunft der frühen Eulengefäße durch die in Frankfurt vorgeführten fünf Exemplare, von denen sich übrigens wenigstens vier deutlich als Spätlinge der Gattung erweisen, der Lösung kaum nähergebracht. Um so reicher wird der Gewinn im Einzelnen sein: mit Spannung erwarten wir die in Aussicht gestellte Markenpublikation, die auch die auf der Ausstellung selbst gewonnenen neuen Erkenntnisse über die Zuweisung einzelner, bisher falsch placierter Stücke bringen soll.

Dabei wird dann auch hoffentlich die Bestimmung jener interessanten Gruppe von Fayencefiguren und Gruppen, die bisher zwischen Höchst, Künersberg und Lenzburg schwanken, und die Aufteilung der einen Glanzpunkt der Ausstellung bildenden Tierplastiken auf Höchst und Straßburg gelingen.

Der mit 72, ein reiches, zum großen Teil bisher nicht publiziertes Abbildungsmaterial enthaltenden Tafeln ausgestattete Katalog ist ein Muster an Klarheit und wissenschaftlicher Sorgfalt. Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß beinahe alle Wappen bestimmt, die Marken der Silber- und Zinnmontierungen aufgelöst sind und bei den frühen Hausmalerkrügen auch die Frage der Herkunft des Fayencematerials sorgfältig geprüft ist, alles Dinge, die neue Datierungsmöglichkeiten bieten. Dabei hat sich überraschenderweise ergeben, daß Johannes Schaper das Krugmaterial für seine feinen Schwarzlotmalereien einer bisher unbekannten Manufaktur entnommen haben muß, deren Gründungsjahr noch vor dem Beginn der Hanauer Fayencemanufaktur gelegen hat.

* * *

Wir besitzen seit langem vortreffliche Markenbücher und seit kurzem zwei in ihrer Art vortreffliche Handbücher über die deutschen Fayencen. Eine Geschichte der deutschen Fayencekunst aber — das bringt die Frankfurter Ausstellung wieder besonders deutlich zum Bewußtsein — fehlt uns noch immer, zugleich aber zeigt diese Ausstellung, wie reiche Ergebnisse eine Darstellung zeitigen müßte, die die künstlerischen und stilgeschichtlichen Momente in den Vordergrund der Betrachtung rücken würde.

Noch einmal aber: Die Frankfurter Fayenceausstellung verdient vor allem darum so große Beachtung, weil in ihr der ganze Komplex der neuen Aufgaben eines Kunstgewerbemuseums zur Erscheinung kommt, die eingangs schon kurz skizziert worden sind. Sie bringt in ihrer ganzen Anlage die hohen ästhetischen Werte eines der bedeutendsten Teilgebiete des alten Kunsthandwerkes dem künstlerisch interessierten Laien wirklich nahe, sie zeigt durch das Bekanntmachen neuer, durch die Vergleichsmöglichkeit sonst weit zerstreuter Denkmäler den Weg zur Berichtigung und Erweiterung unserer wissenschaftlichen Erkenntnisse, und endlich kann sie, ohne es eigentlich zu wollen, auch das lebende Kunsthandwerk fördern durch den Nachweis der lebensvollen und organischen, aus dem zeitbedingten Lebensgefühl der Barockzeit erwachsenden Entwicklung dieses einen Zweiges alten Kunstschaffens. Dieser Nachweis muß jede Form äußerlichen Nachahmens durch sich selbst ad absurdum führen und das Kunsthandwerk der Gegenwart mit innerer Notwendigkeit auf die gesündeste, ihm fließende Quelle der Anregung verweisen: die Bedürfnisse und Forderungen der lebendigen Gegenwart.

Frühmittelalterliche Kunst in Chinesisch-Turkistan

Mit 21 Abbildungen auf 7 Tafeln und 1 Textabbildung

Von ERNST WALDSCHMIDT

BEI dem Namen Chinesisch- oder Ostturkistan steigt vor unseren Augen das unfruchtbar wüste Gebiet des Tarim-Beckens auf, die von hohen, schwer zugänglichen Gebirgen, im Norden dem T'ien schan, im Westen dem Pamir, im Süden dem Kuen-lun, umschlossene Taklamakan-Wüste, deren geringe Wassermengen, im Tarim vereinigt, im Osten in dem Salzsee Lobnor, im „fließenden Sand" der Gobi, versacken. Heute wird das Randgebiet der Gebirgsabhänge von mohammedanischen Osttürken bewohnt, und seit alter Zeit verlaufen am Südabhange des T'ien-schan und dem Nordabhange des Kuen-lun die sogenannten Seidenstraßen, auf denen sich jahrhundertelang der Hauptverkehr Chinas mit dem Westen abgespielt hat und welche eine Reihe von zeitweise blühenden Oasenstädten oder -stadtstaaten, die sich am Fuße der Gebirge, im Bereich der von diesen entsandten Flüsse gebildet hatten, verbanden. Die Straßen verliefen von der Provinz Kan-su ausgehend dem Richthofen-Gebirge entlang nach Tun-huang (Scha-tchou) und teilten sich hier in die nördliche, welche heute über Chami, Turfan, Qaraschar, Kutscha, Aqsu und Kaschgar nach Samarkand, und die südliche, welche über Tschertschen, Keriya, Choten, Jarkend nach Herat und Kabul führt. Die nördliche geleitete also ins alte Ferghana und Soghdiana, das heutige Russisch-Turkistan, während die südliche auch den direkteren Verkehr nach Nordwestindien vermittelt hat.

Zwischen drei Kulturgebieten: Indien, Persien und China gelegen, hat „Serindia" mannigfache kulturelle und religiöse Strömungen aufgenommen und ist die Brücke für den Übergang des Buddhismus und der buddhistisch-religiösen Kunst nach dem fernen Osten gewesen. Politisch war es meist Objekt der Machtbestrebungen ehrgeiziger Nachbarn, welche die wichtigen Handelsstraßen und mit ihnen die ertragreichen Zölle und Tribute unter ihren Einfluß zu bringen suchten. Auf Hunnen, Tocharer, Hephthaliten, Dschuan-Dschuan folgten Türken, Tibeter und Uiguren, in ihrer Machtausdehnung immer unterbrochen durch Perioden chinesischer Vorherrschaft. Gegen Ende des ersten Jahrtausend drang der Islam dann nach Turkistan hinein und sein Auftreten genügte, in Verbindung mit dem immer mehr auflebenden Seeverkehr, die Vernichtung der religiösen Kunstübungen und die relative Bedeutungslosigkeit der Karawanenstraßen herbeizuführen.

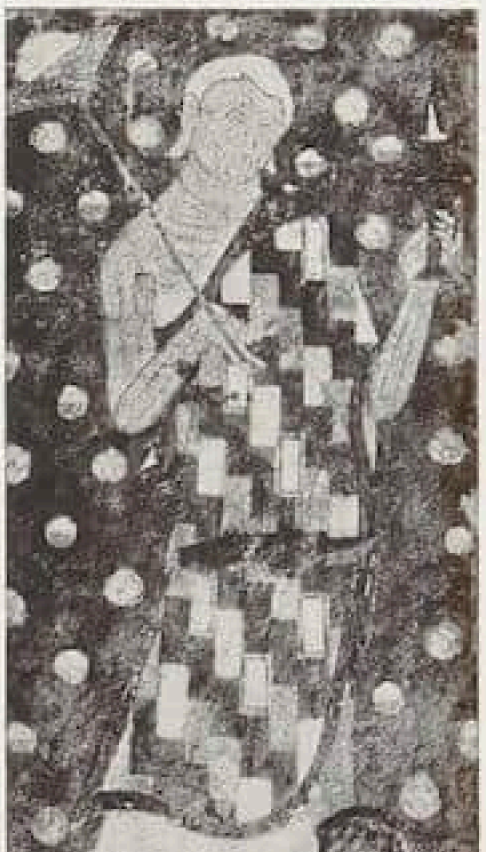
Der Anstoß zur Entdeckung des Westens seitens Chinas war politischer Natur. Nach Vertreibung der Yue-tschi (170 v. Chr.) waren die Hunnen die unumschränkten Herrscher Zentralasiens bis an die chinesische Grenze hin, und auch die „große Mauer Ts'in schi huang ti's" vermochte dem Reiche der Han keinen wirksamen Schutz gegen die fortwährenden Beunruhigungen durch ihre räuberischen Scharen zu gewähren. Han Wu-ti sann auf energische Abhilfe und suchte zunächst ein Bündnis mit den ehemaligen Gegnern der Hunnen, den Yue-tschi. 122 sandte er Tschang-k'ien als Gesandten zu ihnen. Dieser erreichte die Yue-tschi, welche inzwischen Baktrien erobert hatten, aber erst nach zehnjähriger Gefangenschaft durch die Hunnen. Das Bündnisangebot des chinesischen Kaisers hatte für die ehemaligen Nachbarn, welche sich in den eroberten Gebieten recht wohl fühlten, keinen Reiz, und der Zweck der Gesandtschaft wurde nicht erreicht. Dagegen erhielt der chinesische Kaiser auf diese Weise Kunde von dem bisher ganz unbekannten Reiche der

Parther, von Syrien, Baktrien und Nordwestindien, von deren Reichtum und Machtmitteln: die Verbindung mit der westlichen Kulturwelt war gewonnen. In energischem Vorgehen wurden die Hunnen mehrfach geschlagen, und 107 v. Chr. schloß der Kaiser ein Bündnis mit den Wu-sun, welche im Ilitale saßen. Die Stadtstaaten südlich des T'ien-schan unterstellten sich der chinesischen Oberhoheit, Ferghana mußte seine Unbotmäßigkeit durch eine Strafexpedition und Enthauptung des Königs büßen. 59 v. Chr. ernannte Hsüan-ti den Tschang-tschi zum Generalgouverneur der Weststaaten. Die etwa ein Jahrhundert dauernde Verbindung mit dem Westen wurde nach dem Tode des Usurpators Wang-mang unterbrochen, die Beunruhigung der Grenze durch die Hunnen begann von neuem. Erst Kaiser Ming von der Hou Han-Dynastie entschloß sich im Jahre 73 n. Chr. wieder zum Angriff, welcher in seiner Auswirkung zum endgültigen Abzuge der Hunnen aus Zentralasien geführt hat. Der berühmte Pan-tschau wurde zum Gouverneur (Tuhu) der Weststaaten ernannt und hatte, nach einem Rückschlag und seiner Abberufung bei Ming-ti's Tode, seinen Sitz in Kutscha. Alle Nachbarländer bis weit in den Westen hinein standen unter chinesischer Oberhoheit. Bereits unter dem Nachfolger Pan-tschau's brachen aber Unruhen aus, und im Jahre 107 wurde der Posten des Tuhu aufgehoben. In den nächsten Jahrzehnten trat der politische Einfluß Chinas auf Zentralasien für einige Jahrhunderte zurück, und erst Tai Wu-ti nahm die Beziehungen nach dem Westen wieder auf. Nach Besiegung der Dschuan-Dschuan waren alle Weststaaten bis Persien (407) für einige Zeit den Wei untertan. Mit dem gewaltigen Aufschwung der chinesischen Macht unter den ersten T'ang-Herrschern im 7. Jahrhundert wurde China wieder Grenznachbar von Persien, wo das sassanidische Reich eben von den Arabern erobert wurde, und die Staaten südlich des T'ien-schan unterstanden dem Generalgouvernement An-hsi mit der Residenz Qaraschar. Bereits im 8. Jahrhundert ließ der chinesische Einfluß aber wieder nach und wurde im 9. vollends durch den der Uiguren übertroffen, welche, durch die Kirgisen ihrer Herrschaft im Norden beraubt, sich nach Osten und Süden ausbreiteten.

Außer Chinesen, Hunnen, Wu-sun, Kuschan, weißen Hunnen, Dschuan-Dschuan und Uiguren haben Türken und Tibeter eine politische Rolle im Tarimgebiet gespielt. Die Türken waren ein ursprünglich den Dschuan-Dschuan unterworfener Stamm, der sich um 546 von diesen lossagte und sie 552 überwand. Nach Unterwerfung auch der Hephthaliten reichte das Gebiet der vereinigten Türken nach Westen bis zum Jaxartes und „zum Eisernen Tore", dem berühmten Paß zwischen Samarkand und Balch, nach Osten bis zur heutigen Mandschurei. Die Osttürken, deren ursprünglicher Sitz in der nördlichen Mongolei, am Flußsystem des Orchon, zu suchen ist, hatten zunächst das Übergewicht über die Westtürken, deren Wohngebiet das Ilital war. 581 zerriß aber die Verbindung der beiden Teile, und man hatte es mit zwei selbständigen Reichen zu tun. Die Chinesen benutzten die Uneinigkeit der unangenehmen Nachbarn, und 630 wurde unter T'ai tsung das osttürkische Reich vernichtet. 659 zerfiel dann auch das westtürkische, nach und nach von den Chinesen eingenommen. Der größte Teil der Osttürken war aber bereits um 680 wieder zu einem von China unabhängigen Reich zusammengeschlossen, und erst 745 wurde dieses von den Uiguren, einem verwandten Stamme, endgültig gestürzt, welche sich damit zu Herren eines großen Teiles von Zentralasien machten, bis sie, wie schon erwähnt, (830) durch die Kirgisen aus ihrem ursprünglichen Gebiete vertrieben wurden.

Die Tibeter griffen zum ersten Male unter T'ai tsung in die zentralasiatischen Verhältnisse ein und führten wechselvolle Kämpfe mit den T'ang-

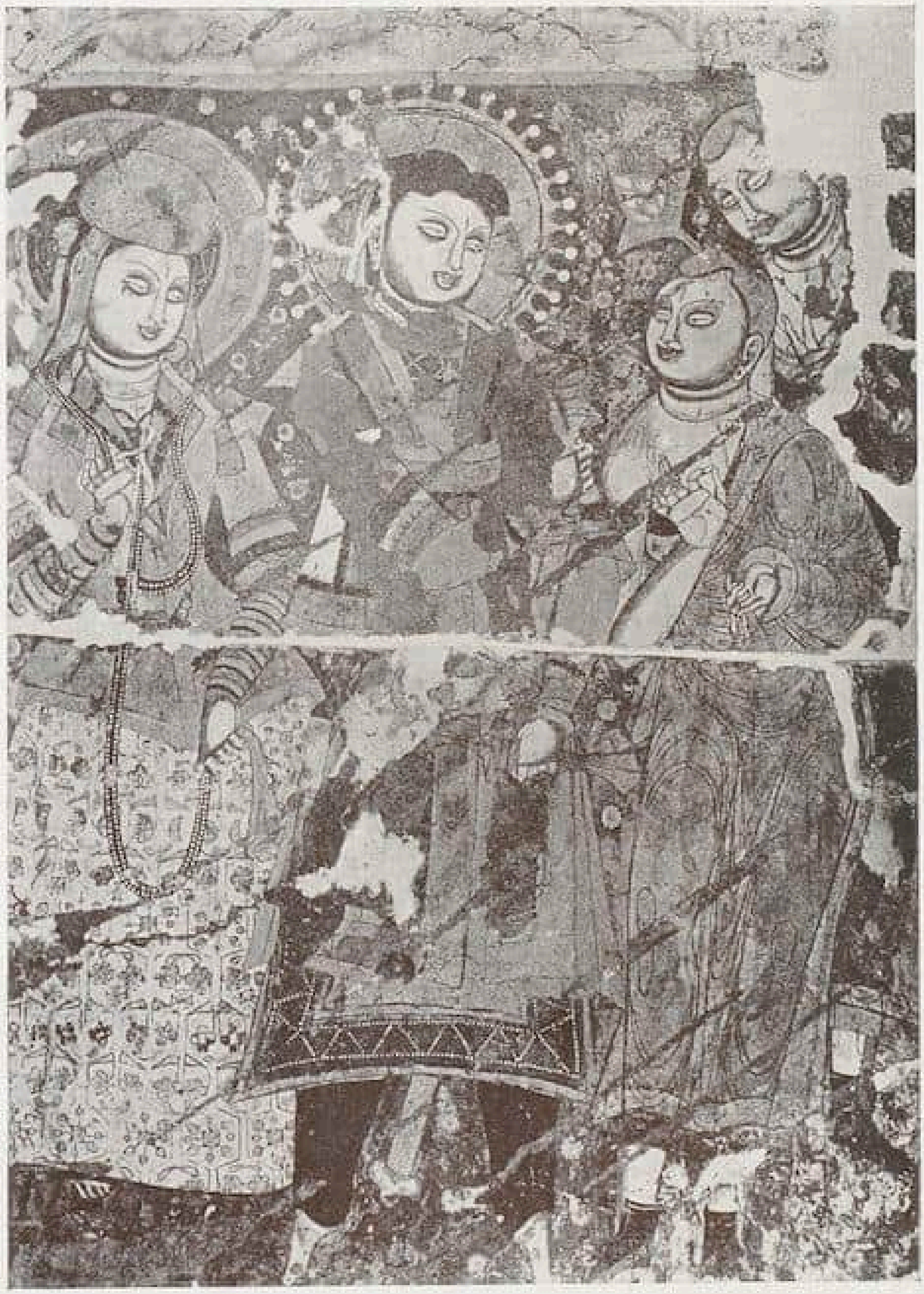
a. Tocharische Edelleute. Stifterbild



c. Mönch im Flickengewand. Stifterbild

b. Mönche. Stifterbild

Tafel 2



Der König von Kutscha mit Gemahlin.
Stifterbild

Kaisern. 641 erkannte Tibet die Oberhoheit Chinas an, bald aber folgten neue Kämpfe. 763 plünderten die Tibeter sogar die Hauptstadt Tsch'ang-an, und der Kaiser mußte fliehen. 822 wurde ein Friede mit China geschlossen, von dem ein Denkstein in der Hauptstadt Lhassa kündet.

Schon im 8. Jahrhundert erfolgten Angriffe der Araber auf eine der Hauptstätten des Buddhismus, Choten, aber der Sieg des Islam war erst entschieden, als im 10. Jahrhundert der türkische Herrscher Kaschgars zu ihm übertrat und große Teile des Tarimbeckens eroberte. Tempel und Klöster fielen dem fanatischen Glaubenseifer der mohammedanischen Scharen ohne Schonung zum Opfer, der Buddhismus war dem Untergange geweiht, und noch heute beherrscht an seiner Stelle der Islam das ganze Tarimbecken und Teile des nordwestlichen China.

Allgemeine Erwägungen über einen „ehemaligen Buddhismus der Türken", Berichte russischer Gelehrter und ein erfolgreicher Pionierzug Marc Aurel Steins in die Gegend von Choten riefen vier aufeinanderfolgende deutsche Expeditionen ins Leben, welche unter Grünwedel und v. Le Coq zwischen 1902 und 1914 zunächst in Turfan, sodann noch an verschiedenen anderen Stellen der Nordstraße ergebnisreiche Grabungen ausführten. In denselben Jahrzehnten arbeiteten auch englische, französische, russische und japanische Expeditionen im Oasengebiet des Tarimbeckens. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß die Deutschen die nördliche Straße gründlich untersuchten, während die Engländer unter Aurel Stein ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Südstraße richteten, Engländer und Franzosen gemeinsam die Schätze Tun-huangs ausbeuteten. Unsere Untersuchung berücksichtigt nur die deutschen Grabungen, deren Ausbeute an Wandgemälden aber auch nirgendwo ihresgleichen hat.

Von allen Seiten sahen wir die Eroberer im Laufe der Jahrhunderte in das uns beschäftigende Gebiet einbrechen. Handschriftenfunde in Sanskrit, Sakisch, Tocharisch, Mittelpersisch, Mitteltürkisch, Soghdisch, Chinesisch, Tibetisch, selbst Griechisch, in den verschiedensten Schriftarten vervollständigen das bunte Bild, welches uns die Geschichte bietet. Wir müssen einen lebhaften Durchzugsverkehr und das Zusammenleben verschiedener Nationalitäten in engem Nebeneinander, wie es noch heute zu beobachten ist, annehmen. Mit einigen Reserven kann man aber doch eine frühere, westlichere, tocharische und eine spätere, östlichere, uigurische Epoche, deren Brennpunkte, soweit unsere archäologischen Funde davon Zeugnis ablegen, Qyzil-Kutscha bzw. Turfan-Chotscho sind, zur Verdeutlichung der Zusammenhänge und Verschiedenheiten unterscheiden. Die Stifterbilder, welche sich unter den Wandgemälden der später zu besprechenden Höhlenanlagen finden, werden uns die Bekanntschaft mit den verschiedenen Volksstämmen, ihren Trachten usw., zugleich aber ein erstes Verständnis der auftretenden Stile, deren Hauptunterschiede es zunächst zu charakterisieren gilt, erschließen.

Die Tocharer werden mit den öfter erwähnten Yue-tschi der Chinesen identifiziert. Ihre Sprache hat sich als ein indogermanisches Idiom herausgestellt, dessen Verwandtschaft mit dem europäischen Zweige dieser Sprachfamilie in manchen Punkten größer ist als mit dem iranisch-indischen. Dazu kommen andere, zuerst verblüffende Eigentümlichkeiten. Schöne Worte findet dafür Prof. v. Le Coq, wenn er sagt: „Unvergeßlich wird mir der Eindruck bleiben, den die Stifterbilder der tocharischen Fürsten gewährten, als ich zum ersten Male in der Oase von Kutscha einen ihrer verschütteten Tempel öffnete und betrat. Denn während die Ritter und Fürsten, die in den Tempeln der Oase von Turfan ihr Porträtgemälde hinterlassen haben, in Gesichtszügen und Tracht durchaus ihre asiatische Abstammung und Kultur verrieten, sah man

sich hier vor Bildern, die auf das lebhafteste an Darstellungen aus der europäischen Ritterzeit gemahnten: im unsicheren Glanz der Lichter standen dort, anmutig sich auf den Zehenspitzen wiegend, die Herren in ihren prachtvollen Waffenröcken, die langen, geraden Schwerter mit Kreuzgriff am metallenen Rittergurt. Neben ihnen die Damen in kostbaren Gewändern, dem ausgeschnittenen, schellenbesetzten Mieder und langem Schleppenrock, den Körper leicht vorgestreckt in jener eigentümlichen Haltung, die auf europäischen Frauenbildern bis in die neuere Zeit wiederkehrt." Taf. 1a zeigt das Stifterbild eines tocharischen Ritters mit seiner Dame. Die Hände ehrerbietig vor der Brust zusammengelegt, kniet er betend, den Blick ein wenig in die Höhe gerichtet. Neben ihm seine Gemahlin, deren linke Hand, in Schulterhöhe erhoben, zwischen Daumen und Zeigefinger eine weiß umrandete Blüte hält, während die übrigen Finger geziert abgespreizt sind und der rechte Arm nachlässig herabhängt. Der Ritter trägt das Haupt unbedeckt; das in der Mitte gescheitelte Haar ist verschieden geschnitten, oben liegt, nach rechts und links glatt gekämmt, eine Lage längeren Haares. Die Dame trägt über in die Stirn fallenden Löckchen einen Kopfputzaufbau aus weißem Stoff, und ihr Haar ist hinten in einen Zopf zusammengefaßt. Der nach links geschlossene Waffenrock des Ritters, in der Taille durch ein Band aus Metallscheiben, an dem links Dolch (mit Schnupftuch) und Schwert, rechts eine Art Säckchen befestigt ist, gegürtet, hat auf der Brust die charakteristischen dreieckigen Kragenklappen und ist am Außenrand mit grüner Borte besetzt. Entsprechende Klappen weist auch die enganliegende Jacke der Dame auf, unter der ein grünes Untergewand getragen wird. Ihr weiter Rock ist mit Sternblümchen gemustert, ähnlich wie der Waffenrock des Ritters; ihre Jacke wird durch ein Rautenmuster geziert, die Borten durch Perlenmedaillons. Die Klappenkragen verweisen auf sassanidische Vorbilder. — Noch kunstvollere Gewänder zeigen die beiden Stifter auf Taf. 2. Der Stifter ist nach dem sich über den Köpfen hinziehenden Inschriftstreifen, von dem noch einige Buchstaben zu lesen sind, wahrscheinlich der König von Kutscha (Kuci) und Gemahlin. Von Mönchen geleitet, schreitet der König auf den Zehenspitzen und nach links gewandt vor seiner Gemahlin her; die Linke umklammert den Dolch, die Rechte hält eine Räucherlampe vor sich hin. Sein Rock wird überdeckt durch merkwürdige, an beiden Seiten offen auseinanderklappende Gewänder. Die Beine stecken in nach unten sich verengenden Reithosen, die Füße in weißen Schuhen. Die Dame trägt ein enges Mieder mit Klappenausschnitt, und der weite Rock ist lebhaft und abwechselungsreich gemustert. Ein ganz ähnliches Gewand trägt eine Stifterin des „Rotkuppeltempels" (Textabb. S. 690). Deren Mieder ist sehr tief und rund ausgeschnitten, die Schöße mit Schellen besetzt. Wie die der vorhin betrachteten Stifterin stecken die Oberarme in Glockenärmeln, die über die engen, gestreiften Unterärmel fallen. Auch der Kopfputz der beiden entspricht sich: er besteht aus einem Kopftuch mit Ohrstreifen, auf der Stirn ist ein rundliches Kissen aufgesetzt. In den Händen trägt die Dame eine Räucherlampe und eine an beiden Enden gehaltene Schärpe, die vorhin betrachtete ein Juwelenband. Wie das des Königs von Kutscha umgibt die interessante, mit gestielten Perlen besetzte Aureole auch ihr Haupt.

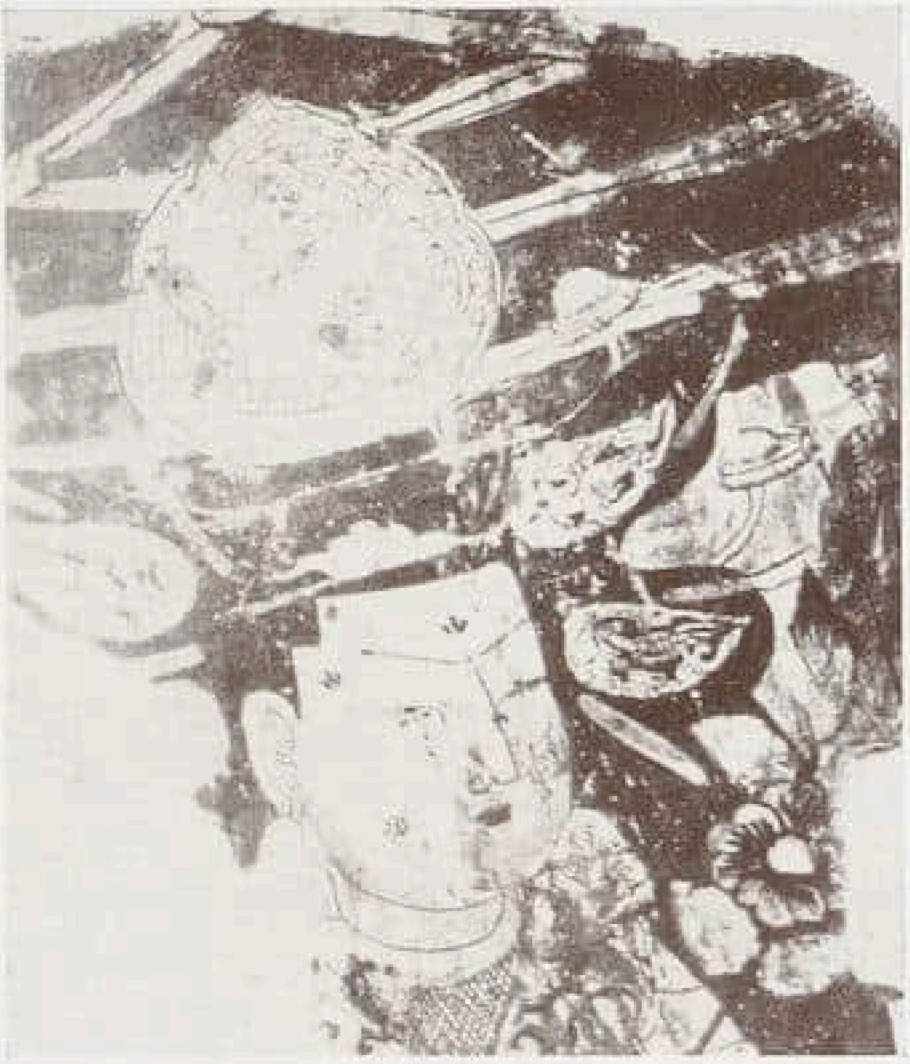
Auf Taf. 1b sehen wir zwei vor dem Stifterpaar von Taf. 1a kniende Mönche, von denen der eine betend die Hände vorgestreckt hat, während der andere sich zu den Stiftern zurückwendet. Beide tragen das einfache indische Mönchsgewand, welches die rechte Schulter freiläßt, der erste in braun mit hellem Rande, der zweite hell mit braunem Rande. Beachtenswert sind die nicht uneleganten, in feinen Linien aufgesetzten Falten, in welche sich das

Gewand legt. Ähnliche Falten wirft auch das Gewand des Mönches Taf. 1c; es verblüfft zunächst durch die roh aufgepausten Rechtecke, welche den Rock, unter dem ein Untergewand getragen wird, als aus Flicken bestehend kennzeichnen sollen. Vor einem rotbraunen, durch Blüten belebten Hintergrund schreitet der blauhaarige Mönch, in der Linken das aus altpersischen Vorbildern abgeleitete Räuchergefäß, in der Rechten einen langgestielten Lotus, der auf das antike Füllhorn zurückgeht, einher. Die durch scharf markierte, starke Striche ganz schematisch gegebene Muskulatur von Gesicht und Brust deutet Alter an und ist eins der Mittel der Ausdrucksbelebung dieser jeder Individualisierung abholden oder zu ihr unfähigen Pausenkunst, der gelegentlich mit solchen Gegebenheiten ganz überraschend eindringliche Wirkungen gelingen.

In einen durchaus anderen Kreis führen uns die uigurischen Stifterbilder. Wir fühlen uns einen bedeutenden Schritt weiter nach Ostasien versetzt und machen die Bekanntschaft einer gewissen Porträtierungskunst. Als Exponenten zeigt Taf. 3a zunächst das Stifterbild einer uigurischen Fürstin. Das Gesicht trägt vollkommen ostasiatischen Charakter. Weit über den schmalgeschlitzten Augen verlaufend, strahlen die Brauen von der Nasenwurzel in zwei dünnen, geraden Linien in die Schläfen aus. Die Nase ist schön geschwungen, und ein zarter, rot geschwellter Mund wölbt sich über dem vollen Kinn. Kleine rote Schönheitsabzeichen zieren Stirn, Schläfe und Wangen, große Ringe werden in den Ohren getragen. Das Auseinanderklaffen der Brauen- und Augenlinie wird an der Schläfe durch einen dreieckigen Haarschnitt gleichsam aufgenommen. Das kunstvoll geordnete Haar selbst ist in vier Wülste gelegt und wird durch eine Anzahl, z. T. mit Juwelen besetzter, Nadeln festgehalten. Über der Stirn ist eine Spange angebracht, in den Wülsten je eine Goldplatte, welche, wie der große Scheitelaufsatz, mit getriebenem Phönixornament geziert sind. Die Fürstin sitzt unter einem Thronhimmel, trägt ein ausgeschnittenes Gewand mit großen Kragenklappen, welche mit Rankenstickerei geschmückt sind, in der Hand hält sie einen Blütenzweig. — Einen großen Zweig mit Astern oder Georginen tragen auch die beiden unterhalb der Fürstin abgebildeten Stifter in einer bemerkenswerten Handstellung. Der uigurische Fürst, Taf. 3b, steht in einer Tür- oder Fensteröffnung zwischen zwei schön modellierten roten Vorhängen, welche in Augenhöhe gerafft und aufgebunden sind. Das in der Mitte gescheitelte Haar bildet an den Schläfen Ecken, welche mit denen bei der Fürstin Ähnlichkeit haben, aber weniger pointiert sind; es hängt, wie der Vergleich mit anderen Bildern lehrt, hinten in Strähnen herunter. Sein Gewand besteht aus einem langen, in den Hüften gegürteten Rock, und die diesem aufgemalten Ziermedaillons tragen das chinesische Symbol des Yin und Yang, der männlichen und weiblichen Energien, in ihrer Verschlingung. Im ganzen überwiegt aber in diesem Bilde das Westliche, die umlaufende Schmuckleiste, die aufgebundenen Vorhänge, ihr starker Gebrauch der Licht- und Schattenwirkung, die Tiara verweisen auf den Westen, auf Vorderasien, und auch der lockige Bart, der feine Schnitt der Nase lassen auf nicht ganz reines Blut schließen. — Noch stärker trägt die Mischung ostasiatisch-türkischen und iranischen Blutes der schlitzäugige, vornehme, alte Herr zur Schau, dessen Stifterbild (Taf. 3c) uns auf einer Tempelfahne erhalten ist. In dem oberen dreieckigen Ansatzstück der Fahne thront auf dem Lotussitz und von Blumen umgeben ein kleiner Buddha. Der lange rechteckige Wimpel trägt dann die Darstellung des ehrwürdigen Greises. Ein langer weißer Bart umrahmt das Gesicht, die Stirn ist gefurcht, die große, vorspringende Nase scharf gezeichnet; die weißen Haare sind hinten in Strähnen geordnet, welche z. T. nach vorn auf Schul-

tern und Oberarm fallen. Den Kopf schmückt eine dreizackige Krone, von der ein Kopftuch herabfällt und welche selbst durch ein Band unter dem Kinn festgehalten wird. Das Gewand ist äußerst prächtig mit fliegenden Vögeln (Blumen?) verziert und in der Hüfte durch ein goldbeschlagenes Band, von dem allerlei Gegenstände, Eßstäbe u. dergl., herabhängen, gegürtet. Das Bild bezeugt uns einen Höhepunkt individueller Charakterisierungskunst und Porträtdarstellung. Von der Farbenwirkung des Originals kann die Wiedergabe nur einen schwachen Schimmer geben. — Die Mannigfaltigkeit in Kopfbedeckung, Haartracht und Gewandung bei den uigurischen Stiftern veranschaulichen die Bilder Taf. 4b und c. Der Stifter auf b trägt einen eigentümlichen, doppelkegelförmigen Haarputz, der auf c eine kunstvolle Tiara, beider Haar fällt in Strähnen hinten herab. Das Gewand des Stifters 4b besteht in einem bis auf den Teppich, auf dessen Vorderrand er steht, herabfallenden Rock, der auf der rechten Seite geschlossen und mit einer breiten Borte, welche auch den Saum ziert, eingefaßt ist. Eine ähnliche Borte umgibt die Ärmel am Handgelenk und in der Mitte des Oberarms. Ein Gurt legt sich um die Hüften, von dem rechts eine Tasche, links einige Utensilien und ein Tuch herabhängen. — Der Taf. 4c dargestellte uigurische Fürst hat in Tiara, Haarschnitt an Stirn und Schläfe wie auch in Gewandung Ähnlichkeit mit dem Stifter 3b. Sein Gesichtsausdruck ist allerdings vollkommen ostasiatisch ebenso wie bei der Dame Taf. 4d, welche mit der Fürstin auf 3a entsprechende Ähnlichkeiten aufweist. Kopfputz und Gewand der Fürstin werden durch den Vergleich verdeutlicht erscheinen. Hier sind die Hände von Stifter und Stifterin in den langen Ärmeln verborgen, und der unvermeidliche Blütenzweig tritt ein wenig ungeschickt aus dem Stoffbündel heraus, um sich, besonders bei der Stifterin, in schön geschwungenem Bogen nach oben zu entfalten.

Erwägungen, welche von der nahen Zusammengehörigkeit chinesischer Kalligraphie und Malerei und dem für die ostasiatische Malerei so wesentlichen Linienschwung ausgingen, haben dazu geführt, der modellierenden Linie Chinas die Modellierung in Licht und Schatten im Hellenismus-Abendlande gegenüberzustellen. Bei aller Hut vor doktrinärer Einstellung wird man diesem Gegensatz als verdeutlichender Arbeitsbasis Berechtigung zuerkennen müssen. Es ist interessant, von diesem Gesichtspunkte aus einen Blick auf Darstellungen von Angehörigen westlicher Volksstämme gegenüber solchen ostasiatischen Typs durch Maler des uigurischen Kreises zu werfen. Taf. 4a: Ein greisenhafter Mönch, der in einer ungewöhnlichen en face-Stellung seine braunen Augen faszinierenden Blicks auf uns heftet, schaut uns über einer starkhöckerigen Nase in fast gespensterhaftem Ausdruck an. Der Schädel ist in der Mitte kahl ausrasiert und eine Bartrasur, die sich auch bei den anderen Mönchen dieses Typs findet, durch schematische Andeutung der Stoppeln gegeben. Sein Anzug besteht aus einem Untergewand und dem darüberliegenden Flickenrock. Es wird vermutet, daß Bilder dieser Art Porträtdarstellungen tocharischer Mönche sind. Mönche gleichen Typs sehen wir auch auf Taf. 5a und b. Der eine hat rotes, der andere schwarzes Haar, beide aber hellblaue Augen. Der kräftige, rothaarige Mönch (Taf. 5a) führt mit der linken Hand eine Blume an die Nase. Neben den beiden tocharischen Mönchen sehen wir je einen Mönch ostasiatischen Typs, welche beide den Schädel nicht in der Weise der anderen ausrasiert, sondern kurz geschoren tragen. Zur Verdeutlichung der stilistischen Eigentümlichkeiten der beiden Typen ist es vielleicht angebracht, besonders die Darstellung der Hände zu vergleichen. Auf der einen Seite in der übertriebenen Wiedergabe der Muskulatur der inneren Handfläche die schon nicht mehr verstandene Anwendung



a. Uigurische Fürstin

b. Uigurischer Fürst.
Stifterbild

c. Tempelfahne.
Stifterbild eines uigurischen Fürsten

a. Tocharischer Mönch

c. Uigurischer Fürst. Stifterbild

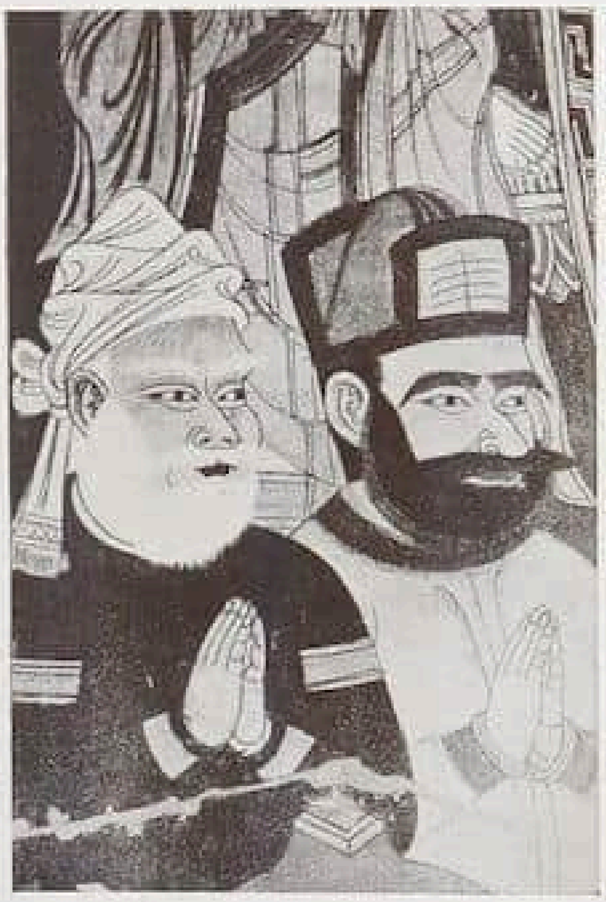
b. Uigurischer Adeliger. Stifterbild

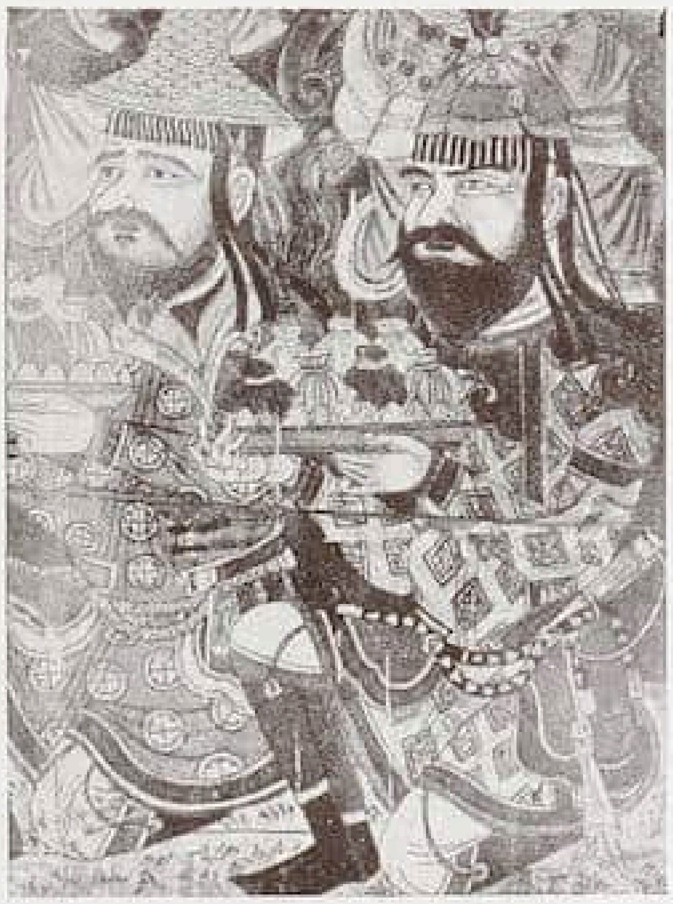
d. Uigurische Fürstin. Stifterbild

a.

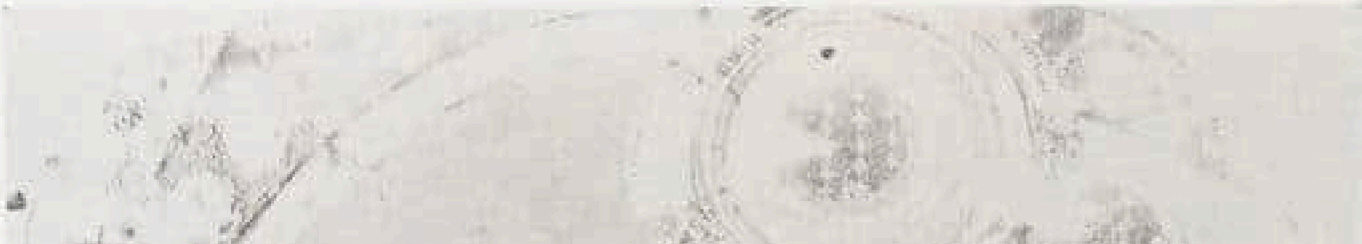
b.

Mönche westländischen und ostasiatischen Typs


d. Vorderasiaten


c. Tocharer

a. Kopf des Mahakaschyapa



b. Kopf eines Mallafürsten

der westlichen Modellierung in Licht und Schatten, auf der anderen bei den glatteren Handrücken die bloße Linie. — Weiterhin lehrt aber ein Blick auf Taf. 1 c, daß die Art der Muskulaturdarstellung bei dem alten Mönche dort und den Tocharern hier gleichen Ursprungs ist, ihre Verschiedenheit in einer Umsetzung der Stilisierung dort, ins Individuelle und Porträtmäßige hier, besteht. — Wir mußten unsere letzten Abbildungen (Taf. 4a und 5a, b) den ein wenig kalten, inhaltlich aber so aufschlußreichen großen Pranidhi-Darstellungen des Tempels 9 zu Bäzäklik entnehmen, in denen wir künstlerisch nur mittelmäßige Repräsentanten der Kunst der uigurischen Zeit erblicken. Dagegen zeigt uns Taf. 6 zwei Höhepunkte der stilisierenden Darstellungsweise Kutschas. Der prachtvoll erhaltene Kopf 6a ist, wie sich aus Paralleldarstellungen ergibt, der des ehrwürdigen Mahakaschyapa, eines der bekanntesten Schüler des Buddha, wie er sich verehrend zu Füßen des zur Verbrennung aufgebahrten Buddha herabbeugt. Von einem grauen, mit stilisierten Blüten über und über bedeckten Hintergrund hebt sich das, von hellblauem Haar und Bart umrahmte, weiße Gesicht des Ehrwürdigen leuchtend ab. Zwei Hautstreifen ragen sichelförmig in die kurz geschorenen Haare hinein, schwere Augenbrauenwülste ziehen sich über den blauumrandeten Augen zusammen und überdachen die wie knochenlos eingesunkene und gebogene Nase. Hals, Kinn und Mundwinkel weisen die typischen Falten auf, die Ohrläppchen hängen stark ausgeweitet tief herab, sein Gewand besteht in einem grünen Flickenrock. — Der darunter (Taf. 6b) abgebildete Kopf eines Mallafürsten gehörte dem gleichen Wandbilde der Verbrennung des Buddha an. Der schmerzliche Ausdruck des Gesichts wird durch das überquellende Weiß der großen Augen, welches sich scharf von dem Braun des Gesichtes abhebt, und die zusammengepreßten Augenbrauenwülste eindrucksvoll zur Geltung gebracht. Die Locken sind über der Stirn und an den Ohren wahrscheinlich weiß gepudert, während sie nach hinten dunkel herabfallen. An der Stirn lassen sie eigentümliche Rundungen frei, welche mit der langen eingedrücken Nase den expressionistischen Eindruck hervorrufen. Der Fürst trägt in den Ohren schwere Ringe, um den Hals ein breites Schmuckband und auf dem Kopf eine Krone mit Scheiben und Reifen, auf der sich ein Aufsatz mit runden Schmuckplatten erhebt. Hinten hängt ein weißes Kopftuch, dessen Bänder nach den Seiten flattern. Ebenso ist der grüne Überwurf, der hinter den Schultern fast wie eine Mandorla erscheint, vielleicht am Hinterrand der Krone befestigt. Ein blauer Nimbus umgibt, von der Krone überragt, den Kopf des Fürsten.

Diese beiden Köpfe aus einer Darstellung der Verbrennung des Buddha haben uns bereits ein wenig in den Bann des dominierenden geistigen Einflusses des Buddhismus gezogen, wir müssen aber noch einmal zu Taf. 5 zurückkehren, deren Abbildungen c und d uns auf die Betrachtung eines ganz andersartigen Gebietes vorbereiten werden. Auf Taf. 5c sehen wir zwei Kaufleute, welche einem Buddha auf goldenen Schalen Säckchen mit Goldstaub (?) darbieten. Beide haben porträthafte Züge, besonders interessant ist der rechte, dessen Kopf mit einer halbkugelförmigen Kappe bedeckt ist. Ein roter Vollbart und ebensolcher kräftiger Schnurrbart hängen von Kinn und Oberlippe herab. Die roten Haupthaare fallen vorn in kurzen Strähnen in die Stirn und hängen hinten und vor den Ohren in langen Streifen auf Brust und Rücken herunter. Die Augen sind von grüner Farbe. Sein Nachbar hat schwarzes Kopf- und Barthaar und dunkle Augen. In eine genauere Betrachtung der Kleidung kann hier nicht eingetreten werden, wir verweisen auf das große Tafelwerk v. Le Coqs, dessen sicherer Führung in der Beschreibung der Einzelheiten der Darstellungen wir uns auch sonst anvertraut haben. Wir möchten die eben beschriebenen Kaufleute für Angehörige desselben Volks-

stammes wie die vorher betrachteten rothaarigen Mönche halten. — Taf. 5d zeigt demgegenüber zwei Kaufleute westasiatischen Typs. Beide legen die Hände anbetend vor der Brust zusammen. Ein weißhaariger Greis mit einem Turban als Kopfbedeckung kniet neben seinem jüngeren Begleiter, dessen Antlitz von einem dunklen Bart umrahmt ist und der eine pilzförmige Kappe auf dem Kopfe trägt.

Mit ihren Kamelen, Pferden und Eseln sehen wir die Kaufleute auf den Wandgemälden erscheinen, und der lebhafte Verkehr zwischen Ost und West wird vor uns lebendig. Dabei sind aber unsere bisherigen Abbildungen alle buddhistischen Tempelbildern entnommen, ist doch der Buddhismus während des ersten Jahrtausends in Ostturkistan von überwiegender Bedeutung. Aber nicht er allein ist erfolgreich propagiert, auch das Christentum in nestorianischer Form und der Manichäismus haben Eingang gefunden. Von den Arabern im vorderen Orient ausgerottet, fand die Lehre Zoroasters, fanden Nestorianismus und Manichäismus in Zentralasien und China eine Zufluchtsstätte, und unter den ersten T'ang-Kaisern gab es in China blühende Gemeinden dieser Religionen, die sich z. T. des persönlichen Wohlwollens der Kaiser erfreuten. Auch in Chotscho ist ein (wahrscheinlich) christlicher Tempel aufgedeckt worden, dessen erhaltenes Wandgemälde uns auf der einen Seite einen großen, in ein bis auf die Füße herabfallendes Gewand und darüberliegendes rotes Obergewand gekleideten Mann zeigt, dessen von schwarzen Locken bedeckter Kopf und Augen mit ihren großen schwarzen Pupillen an Köpfe der ausgehenden Antike erinnern. Auf demselben Gemälde sieht man aber auch eine Dame mit ganz ostasiatischen Gesichtszügen.

Bedeutender als die christlichen sind die Funde aus manichäischen Kultkreisen. Neben einigen Wandgemälden bestehen sie hauptsächlich aus Handschriften, von denen einige aufs reichste illuminiert sind und uns einen Begriff von einer sonst kaum bekannten sassanidisch-zentralasiatischen Kunst der Miniaturmalerei geben, welche mit den Manichäern aus Persien nach Zentralasien und China, von dort chinesisch abgewandelt mit den Mongolen zurück nach dem Westen gewandert sein muß und die Vorstufe der späteren, so bekannten, mongolisch-persisch-indischen Miniaturmalerei sein wird. Die Wandgemälde und Handschriften wurden alle in der alten uigurischen Hauptstadt Chotscho und ihrer Umgebung gefunden. Dies erklärt sich daraus, daß im 8. Jahrhundert der uigurische Fürst Bugug Chan (759—80) von China aus zum Manichäismus bekehrt wurde und die uigurischen Herrscher von da ab bis in die Mongolenzeit hinein und bis zum Vorstoß des Islam eifrige Anhänger desselben geblieben sind, während die Masse des Volkes noch buddhistisch war.

Der Manichäismus ist eine nach ihrem Stifter Mani (zirka 215—275 n. Chr.) benannte synkretistische Weltreligion, welche mit einem zoroastrischen Dualismus christliche und buddhistische Elemente verquickt und in ihrer Anpassungsfähigkeit eine Zeitlang in Vorderasien und dem Mittelmeergebiet einen ernstlichen Gegner für das Christentum gebildet hat. Mani selbst soll ein großer Künstler gewesen sein, er heißt bei den Persern „Mani der Maler", und die künstlerische Ausstattung der manichäischen religiösen Schriften wird an Pracht die der christlichen und mohammedanischen ihrer Zeit weit übertroffen haben. In höchstem Zorn wendet sich Augustin gegen den in ihnen entfalteten Prunk und will die kostbaren Bände ihrer Schriften den Flammen überliefert wissen. Die häufigste Gattung ihrer Bücher ist auch in Zentralasien das westländisch gebundene Buch. Blattbündel, in der Form indischer Manuskripte zusammengebunden, kommen selten vor. Die Bücher sind in manichäischer, einer von Mani selbst erfundenen und verwendeten

„Geheimschrift“ oder auch in den landesüblichen Schriftarten mit schwarzer Tusche auf Papier, Seide oder Leder geschrieben. Der Titel ist in Zierschrift und leuchtenden Farben gewöhnlich über mehrere Seiten verteilt. Oft wurden auch die schwarz geschriebenen Zeilen durch solche in Rot unterbrochen oder noch mehr Farben herangezogen. Blümchen, Schnörkel, Punkte und Striche in leuchtenden Farben sorgten zudem für Belebung. Man vermutet, daß die z. T. aus dem 8.—9. Jahrhundert stammenden Miniaturen uns noch eine gute Vorstellung von der Kunst des Mani, dessen Art der Darstellung man möglichst getreu nachzuahmen versucht haben wird, geben können. Die Malereien sogar der großen Wandgemälde haben einen gewissen miniaturenhaften Charakter.

Taf. 7a zeigt uns ein Stück von dem Blatte eines manichäischen Buches: die Reste eines in manichäischer Schrift geschriebenen mittelpersischen Textes, in sechs Zeilen erhalten und durch einen Miniaturstreifen verziert. Wir sehen auf diesem noch zwei Dämonen, welche vor blauem Hintergrunde auf einer roten Lotusblume knien. Die beiden Hauer in den Mundwinkeln bei dem linken, die weit aufgerissenen Augen bei beiden kennzeichnen sie als Dämonen. Die Kleidung des einen besteht in einem mißverstandenen, in ein Stoffkleid aufgelösten Panzer. Der Wehrkragen ist in Goldblatt aufgesetzt, um Hüften und Oberschenkel legt sich ein breiter Plättchenschurz. Seine Waffe ist ein blaues Hammerbeil mit goldenem Stiel. Der andere trägt nur einen roten Umhang und ein grünes Hüfttuch, in der Hand hält er eine goldene Schale, auf der ein grüner Fisch liegt. Beide haben stark gekrümmte Adlernasen, Kronen zieren die schwarzen Locken. Das Gesicht des Halbnackten umrahmt ein blauer Vollbart, während das des Gepanzerten geringelte Bart- und Haarlöckchen bedecken. — Auf der Rückseite desselben Blattes (Taf. 7b) ist eine noch unerklärte, vielleicht allegorische Handlung dargestellt. Wir sehen drei männliche Gestalten, von denen zwei nur mit einem Hüftschurz bekleidet sind. Zwischen diesen beiden bemerkt man ein grünes Garbenbündel. Der eine der beiden ist gefesselt und trägt einen Stierkopf an einer weißen Schnur um den Hals gehängt. Die sehr zerstörten Züge seines Gesichtes drücken Verstocktheit aus, während sein Kamerad schon in seiner ganzen Haltung Entsetzen zur Schau trägt. Zwischen ihnen liegt ein Paar fleischfarbener Fußsohlen. Vor dem Gefesselten steht ein Mann in rotem Überrock, der in der Rechten einen über die Schultern gelegten Stock trägt, während er die Linke mit erhobenem Zeigefinger warnend gegen die beiden halbnackten Personen hebt.

Taf. 7c gibt einen Ausschnitt aus einem großen, beiderseits illuminierten Buchblatt, welches wahrscheinlich eine kirchliche Feier, und zwar die Erinnerungsfeier an den Märtyrertod des Mani, darstellt. In der Mitte unseres Ausschnittes erblicken wir einen auf einem Teppich stehenden roten Tisch, auf dem Weizenbrote aufgeschichtet sind. Diese haben die Gestalt der Sonnenscheibe mit einer darum gelegten Mondsichel. Links hinter dem Tisch steht eine dreifüßige goldene Schale, in welcher Melonen und Weintrauben liegen. Rechts vom Tisch kniet der amtierende Geistliche in weißem Gewande, in der Hand ein kostbares, prächtig gebundenes Buch haltend. Hauptperson und Mittelpunkt des vollständigen Bildes ist der bei uns links z. T. noch sichtbar werdende Hohepriester, der auf einem mit einem roten Tuch bedeckten Gestell sitzt. Das Bild wird dann nach beiden Seiten von Reihen von Geistlichen verschiedenen Ranges eingefaßt. — Das nicht ganz zweifellos manichäische Bruchstück einer Miniatur aus einer Buchrolle, Taf. 7d, stellt fünf vornehme Damen dar, welche zu einer Reihe von Zuschauern gehört haben mögen, die irgendeine Ereignisdarstellung umgeben. Die Hände vor der Brust

zusammengelegt, stehen die Damen mit ihren Kronen in offenem kragenlosen Rock da. Von den in der Mitte gescheitelten Haaren ziehen sich zwei Ringellöckchen in die Stirn, und vor den Ohren fällt je eine unten geringelte Locke herab, die auf andern Bildern deutlicher zu sehen ist. — Der vorderasiatische Charakter ist bei diesen Damen besonders deutlich und der Einfluß antiker Malschulen gleichsam greifbar.

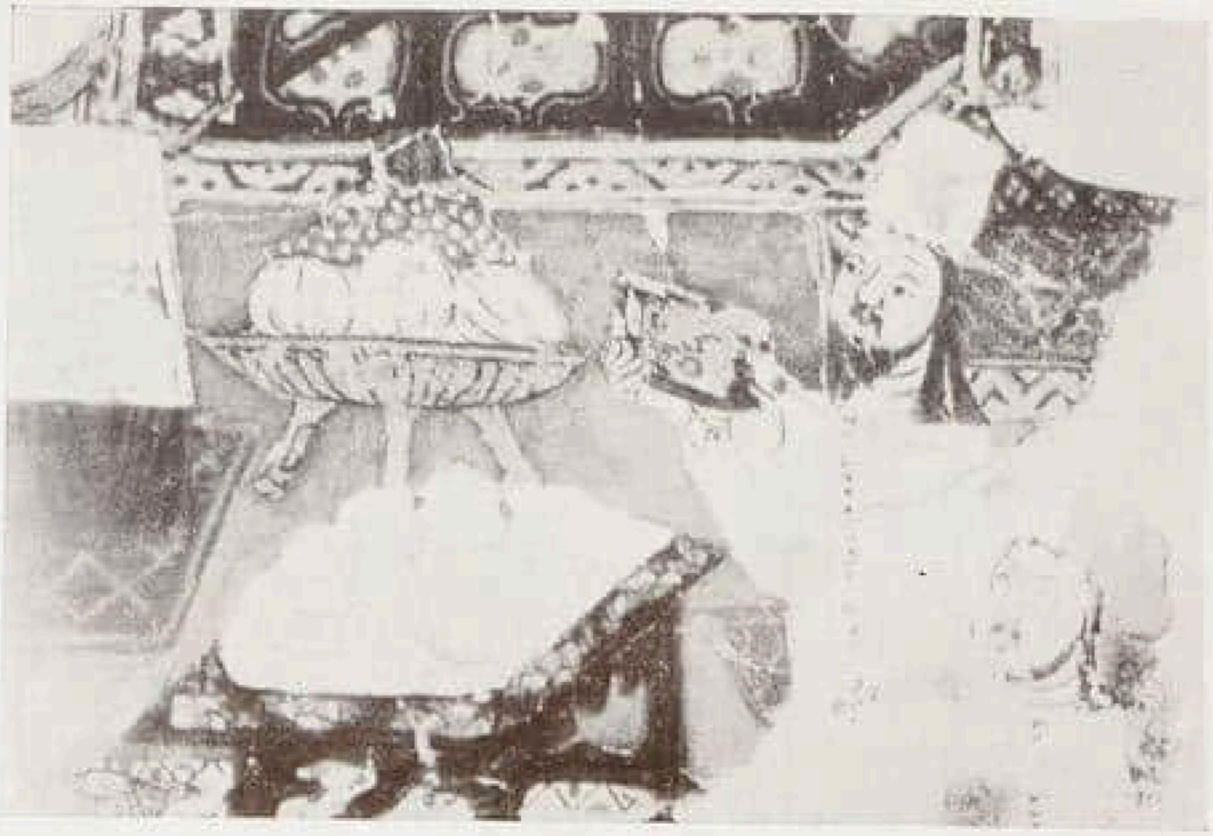
Verschiedene Bilder wechselvoller Stilrichtungen sind vor unseren Augen vorbeigezogen, zumeist Stifterbilder oder Charakterköpfe, denen der Bedeutung nach nur eine begleitende Rolle bei der Ausschmückung der Tempel zuzuschreiben ist. Zunächst und im wesentlichen war die Kunst nämlich religiös. Eine hohe Kunst weltlichen Inhalts hat es in Turkistan nach den bisherigen Feststellungen nicht gegeben. Bevor wir alsdann einen Begriff von den Tempelanlagen, ihrer Ausschmückung und dem Inhalte der religiösen Darstellungen zu gewinnen versuchen, sei es gestattet, einige Bemerkungen rein technischer Beziehung über die Ausführung der Malereien zu machen.

Schon mehrfach sind Pausen erwähnt worden, und man könnte mit einiger Berechtigung von einer bloßen Pausenmalerei sprechen. Pausen sind für Wandgemälde und Tempelfahnen sowohl wie für Buchrollen in Anwendung gewesen, und zwar nicht nur solche für vollständige Bilder, sondern auch für einzelne Körperteile und bestimmte Attribute. Auf Papier entworfen, durchlocht und mit Kohle überrieben, wurden die Umrisse auf die mit einem Gemisch aus Lehm, Kamelmist u. a. beworfene und mit einer dünnen Stuckschicht überzogene Wand übertragen, nachgezogen und ausgemalt. Dabei erlaubten sich die Maler nicht selten Freiheiten, so daß sich die nachgezogene Linie mit der durchgepausten vielfach nicht deckt. Eine große Ungebundenheit des Linienschwunges zeigt sich in der späteren Periode. Gelegentlich mag hier sogar aus freier Hand gearbeitet sein. Zu bedenken sind zur Beurteilung dabei die manchmal recht bedeutenden Flächen, welche die Maler zu schmücken hatten, und das Halbdunkel der Höhlen, in denen sie zumeist arbeiteten. Die Farben sind durchweg Temperafarben, welche, sehr empfindlich, mit feuchtem Finger sich heute leicht abreiben lassen. Auf einige in echter al fresco-Malerei bemalte Fußböden wird später zurückzukommen sein.

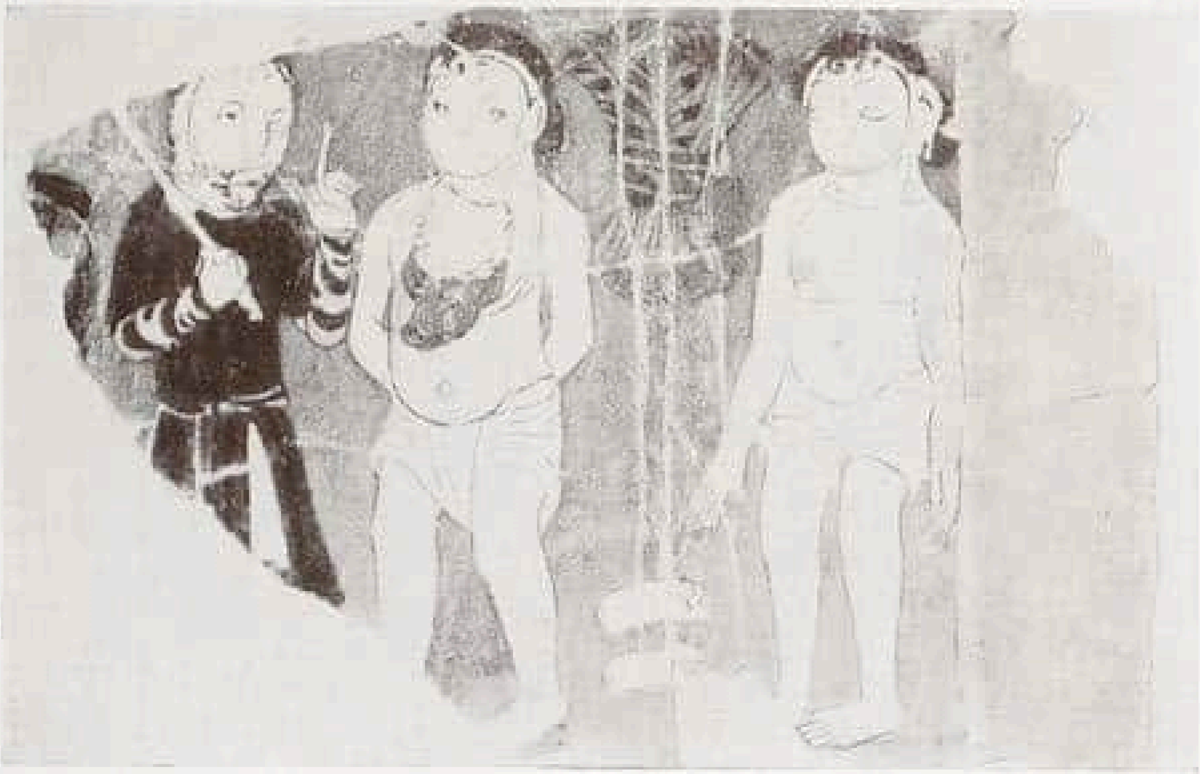
Die zu diesem Artikel abgebildeten Skulpturen und Zeichnungen befinden sich im Museum für Völkerkunde in Berlin.

Dame im Schellenmieder
(nach Grünwedel)

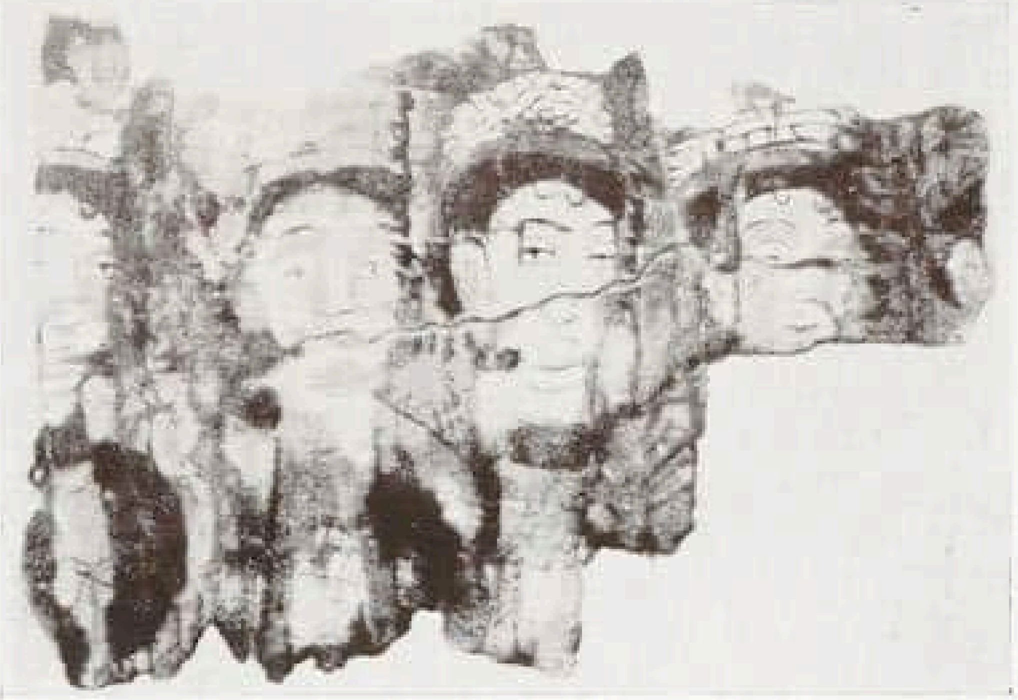
a. Knieende Dämonen. Miniatur



c. Stück aus der Darstellung einer religiösen Feier. Miniatur

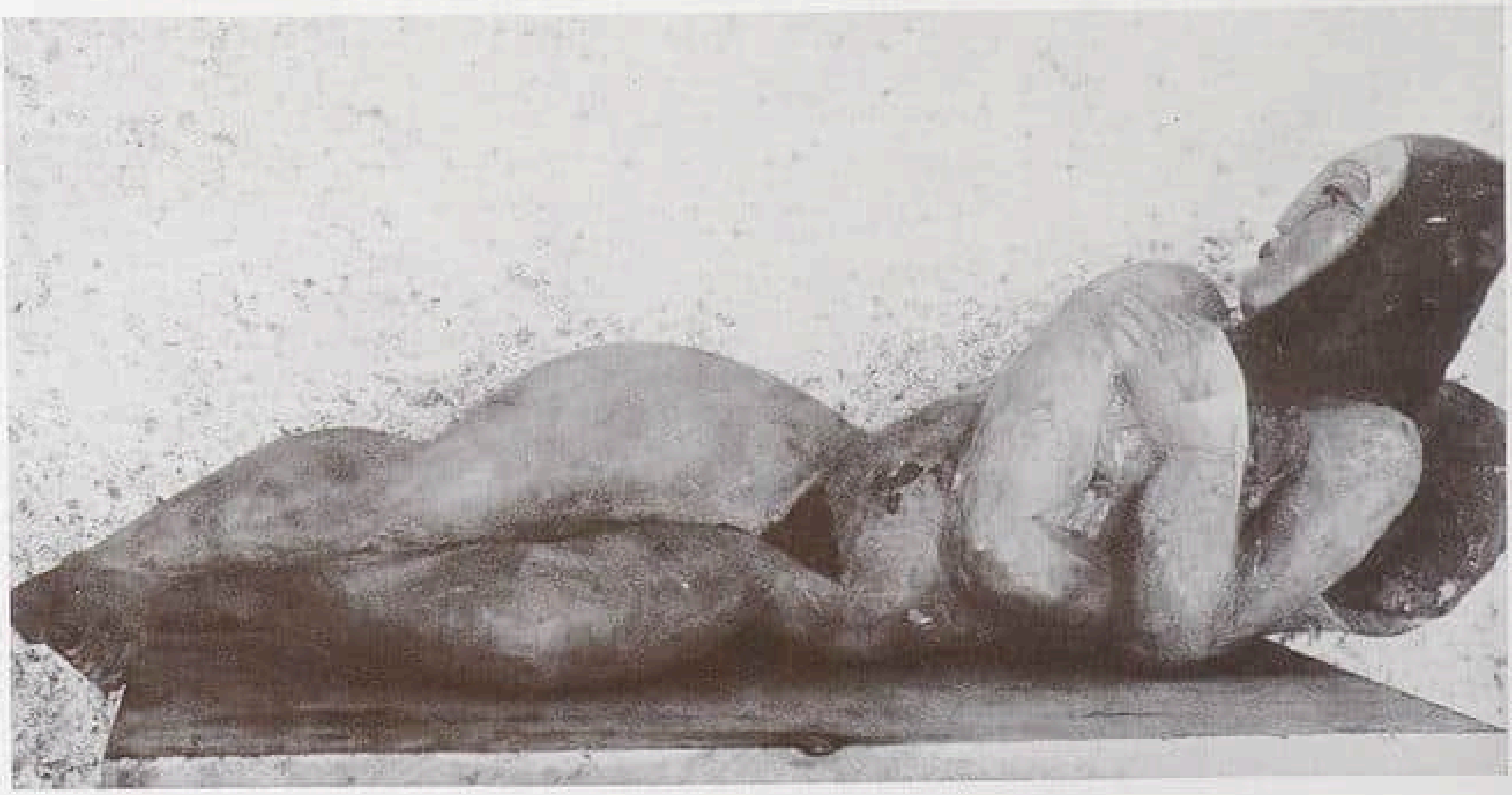


b. Strafszene. Miniatur



d. Vornehme Frauen. Miniatur

E. L. Kirchner Hockende. Zinnguß à cire perdue



E. L. Kirchner Liegende. Kastanienholz

Tänzerin Wassereiche | Bäumender Reiter Kastanienholz

E. L. Kirchner

E. L. Kirchner
Frauenkopf. Eichenholz

Über die plastischen Arbeiten von E. L. Kirchner

Von L. DE MARSALLE | Mit elf Abbildungen auf sieben Tafeln

WENN man in der Werkstatt schaffender Künstler verkehrt, erlebt man oft Überraschungen. Als ich eines Tages das Atelier E. L. Kirchners aufsuchte, fand ich darin eine Reihe Plastiken aller Größen und aus verschiedenstem Material aufgestellt, an denen Kirchner einem jungen Künstler seine Auffassung plastischer Form erklärte.

Dieses plastische Werk Kirchners ist nahezu unbekannt, trotzdem einige Museen und Privatsammler Stücke von ihm bewahren, und es scheint mir an der Zeit, endlich einmal einiges aus dieser Arbeit zu publizieren, hat doch diese plastische Arbeit Kirchners nicht nur eine sehr große Bedeutung in seinem eigenen Schaffen, sondern sie wirkt besonders in den letzten Jahren auch anregend auf eine Anzahl junger Künstler und scheint so berufen, eine neue Bewegung in der so sehr zurückgebliebenen Plastik unserer Zeit einzuleiten. Kirchner ist, soweit ich es kenne, der einzige Plastiker unserer Tage, dessen Formen sich nicht auf die Antike zurückführen lassen. Er formt wie in seiner Malerei direkt sein Erlebnis aus den Gestalten des heutigen Lebens. Die Anfänge seiner Plastik sind gleichzeitig mit denen seiner Malerei, reichen also bis 1900 zurück. Beide Gestaltungswege gingen so nahe nebeneinander her und ergänzten sich so, daß oft dasselbe Problem in Malerei wie in Plastik behandelt wird. Es kommen oft auf Stilleben und Interieurs Figuren vor, die Kirchner vorher plastisch formte. So goß er die Form von einer Gestaltungsweise in die andere um, bis er die ausdruckskräftigste Lösung fand. Kirchner kam auf diesem Wege zur Erkenntnis, daß eine aus intensivem Naturstudium mit Hilfe der Phantasie erzeugte Neuform viel stärker und eindringlicher wirkte als die naturalistische Wiedergabe. Er fand so die Hieroglyphe und bereicherte damit unsere Moderne um ein wichtiges Ausdrucksmittel, wie Seurat seinerzeit die „touche", die Zerteilung der Farbe, Cézanne das Zylinder-, Kegel-, Kugelsystem erfand.

Die über 25 Jahre sich ausbreitende plastische Arbeit zeigt sehr deutlich die Entwicklung dieser Sache. Schon die frühe „Hockende" aus Holz ist als Gesamtkomposition eine absolute Hieroglyphe des Begriffes „Hocken". Die in den Cubus zusammengedrängte Komposition des Körpers kann nicht stärker und eindeutiger gegeben werden. Dabei hat die Figur eine große Lebendigkeit. Mit dem, was man heute Plastik nennt, haben diese Arbeiten allerdings kaum etwas gemein; sie sind ebenso weit von den Griechen wie von den Negern entfernt, weil sie unmittelbar geboren sind aus der Anschauung des heutigen Lebens. Es ist gewiß ein weiter Weg von dieser frühen Hockenden zu den „Freunden" oder dem „Liebespaar". Aber der Faden der Entwicklung reißt nirgends ab.

Es ist sehr bezeichnend, daß Kirchner von allem Anfang an die heute allgemein übliche Arbeitsweise der Bildhauer aus dem Tonmodell über den Gipsabguß zum eigentlichen Material als unkünstlerisch ablehnt und seine Figuren direkt aus dem Material schafft. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß bei dieser alten Arbeitsmethode eigentlich nur das Tonmodell vom Künstler stammt, das Endresultat und alle Arbeit dafür aber von anderen Händen geschafft wird, so begreift man leicht die trübe Einförmigkeit unserer Plastikausstellungen, und man fragt sich oft beim Anschauen, was wohl bei diesen

Kunstwerken eigentlich noch vom Künstler stammt. Gerade das Material ist doch noch viel ausschlaggebender bei der Plastik als bei der Malerei; und dieses Material zu bearbeiten, überläßt der Bildhauer fremden Händen. Wie anders sieht gegen solche Figuren eine Plastik aus, die der Künstler selbst mit seinen Händen aus dem echten Material bildet, wo jede Wölbung und Vertiefung von der Sinnlichkeit der Hand des Schaffenden geformt wird, wo scharfer Hieb und zartestes Schnitzen unmittelbar das Gefühl des Künstlers ausdrücken. Man sehe sich daraufhin diese von Kirchner in Eichenholz gehauene Tänzerin an, oder den Frauenkopf oder die „Freunde".

Was würde man heutzutage zu Bildern sagen, bei denen der Maler die Umrisse angegeben, die Farben in die Flächen eingeschrieben, die Ausführung aber einem Gehilfen überlassen hätte? Das wäre das Analoge in der Malerei, was man heute in der Plastik allgemein macht.

Kirchner fand in der Plastik sehr wichtige Gesetze. Vor allem die überragende Wichtigkeit der großen Gesamtform und ihre Gestaltung aus den Verhältnissen der Einzelformen. Beim Arbeiten aus dem Block gestaltet er naturgemäß das Kleine aus dem Großen heraus. Er lernt die Veränderung der Proportion in den Dienst der Komposition stellen. So wirken die „Freunde" riesengroß, trotzdem sie nur 175 cm Höhe messen, weil sie überlebensgroße Köpfe haben. Das Streben nach monumentaler Einfachheit bringt Kirchner dazu, einen Menschenkörper in immer einfachere Form zu pressen. So bringt er beim „Liebespaar" den Frauenakt in ein spitzes Oval und drückt dadurch stark und eindringlich die weiche Sinnlichkeit des Frauenkörpers aus.

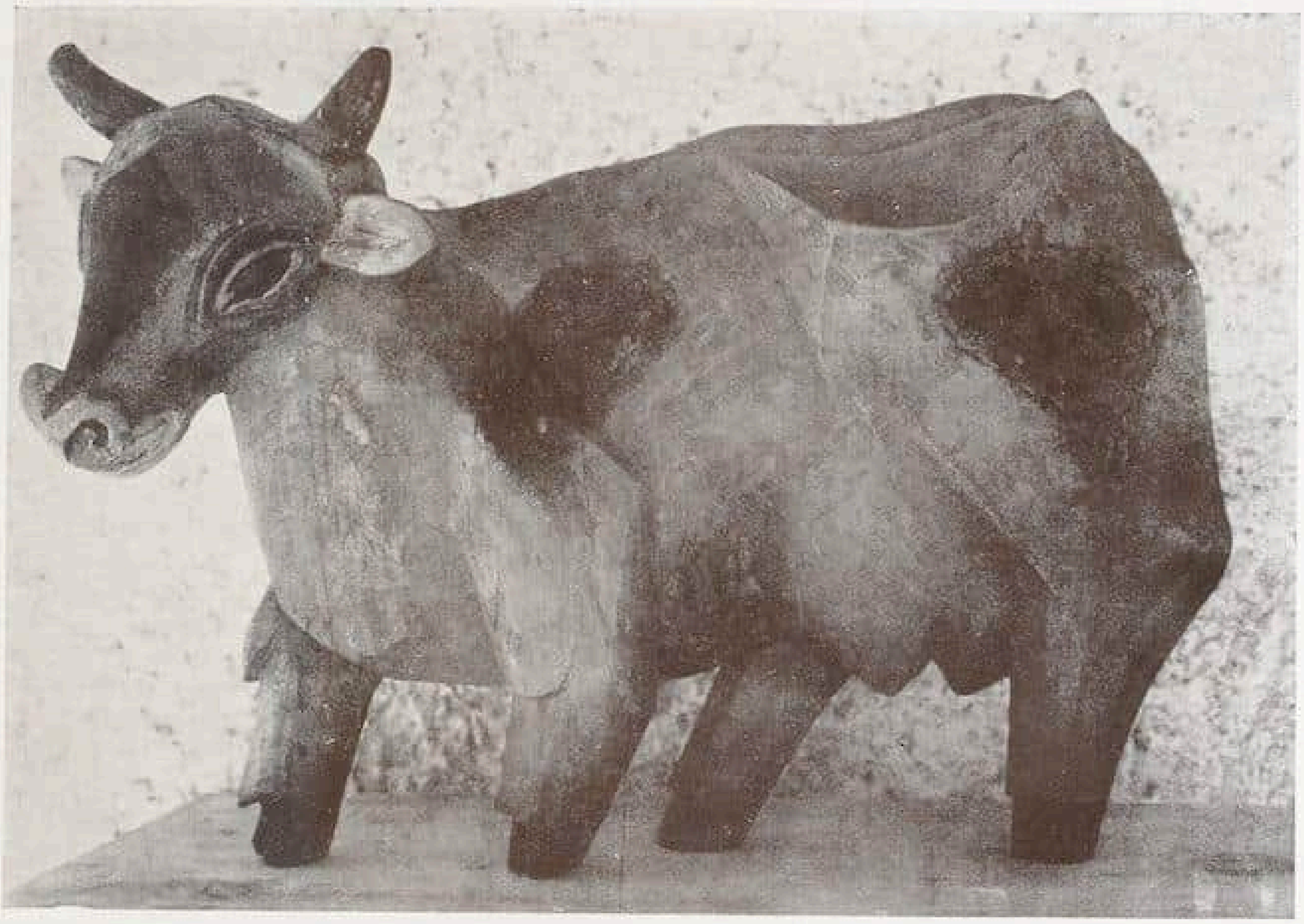
Für das Gleichgewicht sich bewegender Körper findet er neue Lösungen. So hält der bäumende Reiter durch Verstärkung der Pferdebeine sein Gleichgewicht; wieviel primitiver balanciert der Barockbildhauer den Dresden-Neustädter August den Starken durch Vergrößern des Schwanzes aus.

Ich habe in meinem Aufsatz im Genius über Kirchners Graphik zu zeigen versucht, in welch neuartiger Weise Kirchner einen seelischen Ausdruck plastisch löst, an der melancholischen Frau. Dort hatte er zur Erzeugung dieses Ausdrucks das Auge zu einer sprechenden Hieroglyphe gestaltet. In der hier reproduzierten „Frau und Mädchen" hat Kirchner den Ausdruck des mütterlich Besorgten in die Formung des Mundes gelegt. All diese Dinge sind rein plastisch gegeben. Kirchner kann gestalten, was er will, er wird niemals unplastisch werden.

So stellt er auch die Farbe in den Dienst seiner Plastik. Ganz frei und ungegenständlich wird sie zur Erhöhung und Hervorhebung der plastischen Idee benutzt. Es gibt aus früher Zeit Figuren, gerade wie jene „Hockende" z.B., bei denen die Bemalung direkt Form erzeugt. Es gibt Köpfe, bei denen, um die große Form nicht zu unterbrechen, Augen und Mund aufgemalt sind. Das ergibt oft sehr eigentümliche Wirkungen. Die Farbenpracht der Plastiken des Mittelalters scheint wieder auferstehen zu wollen, nur daß der Moderne die Farbe ganz anders anwendet als die alten Meister.

Kirchners Plastik schafft mit einfachen Grundformen, Zylinder, Kegel, Eiform und Kugel hauptsächlich, Kubus, Oblong kommen mehr indirekt als Kompositionsform vor. Dabei aber entstehen diese einfachen Formen nicht aus mathematischer Spekulation, sondern aus dem Triebe nach Monumentalität. Kirchner will und bildet Menschen und Wesen, keine wesenlosen Kunstformen. Schon dadurch unterscheidet sich seine Plastik von der sonstigen modernen, die ja mit wenig Ausnahmen mehr oder weniger kunstgewerblich orientiert ist.

Kirchner ist einer der ganz wenigen heutigen Künstler, der begabt genug



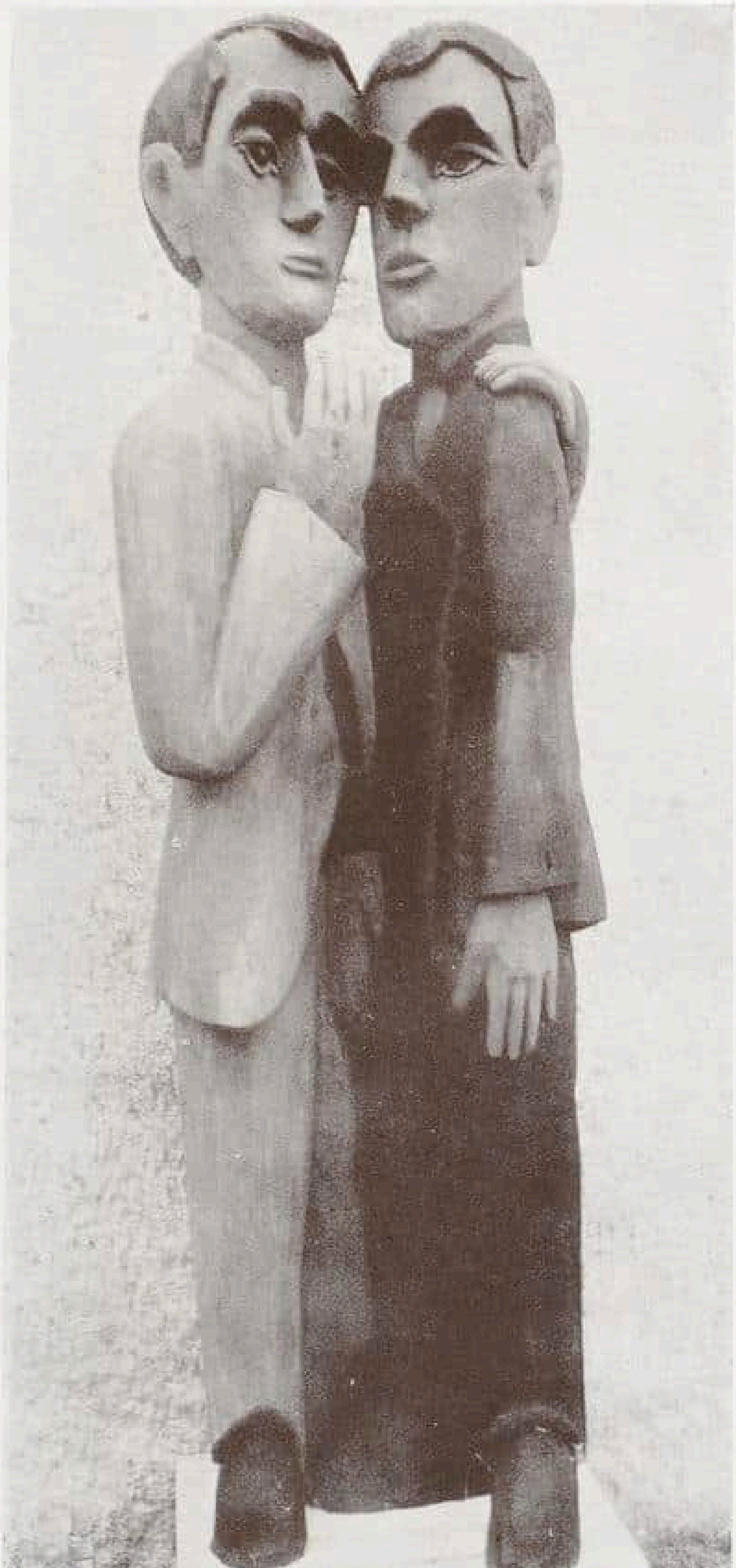
E. L. Kirchner

Kuh. Arvenholz, bemalt

E L. Kirchner Tanzpaar. Arvenholz, bemalt

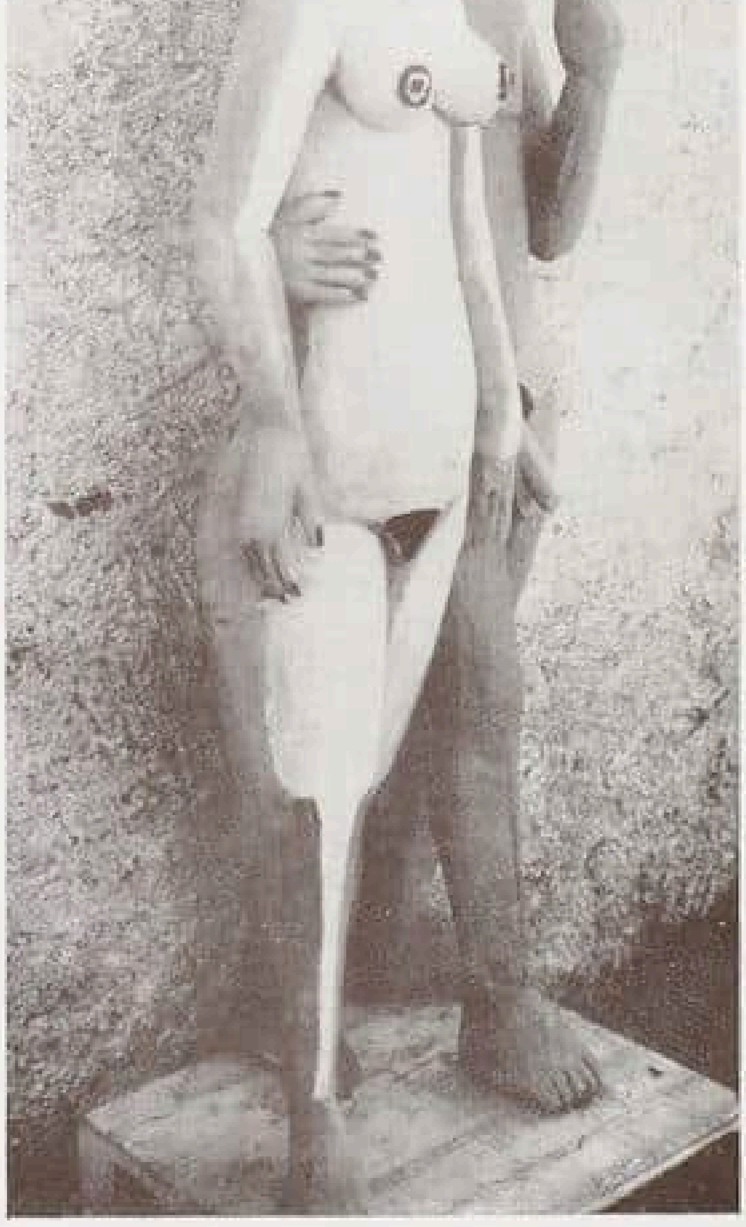
E. L. Kirchner

Kind und Mutter. Arvenholz, bemalt

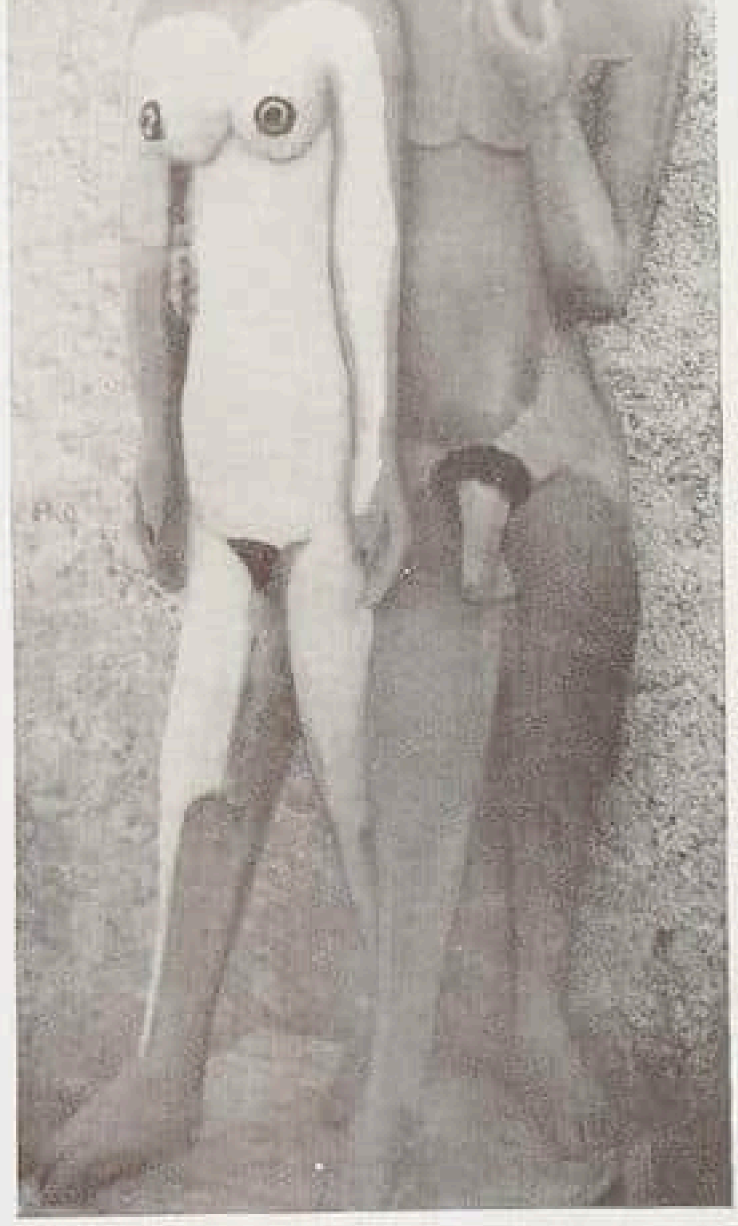


E. L. Kirchner

Die Freunde. Tannenholz, bemalt



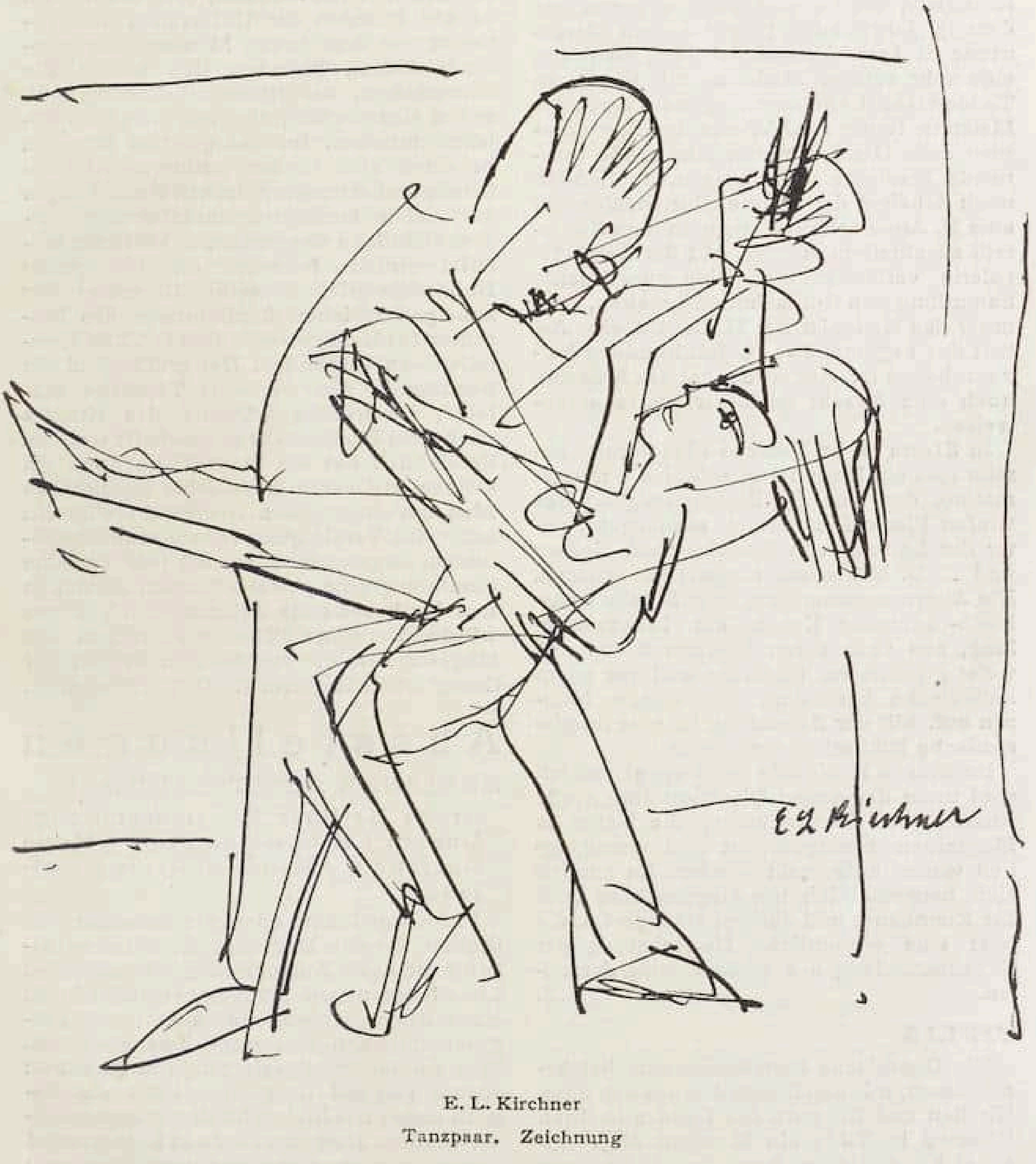
Liebespaar



Liebespaar. Arvenholz, bemalt

E. L. Kirchner

ist, formschaffend und stilbildend zu wirken; aber neben diesem haben seine Arbeiten noch einen geistigen Gehalt. Das ist ihre spezifisch deutsche Eigenart. Sie bedeuten etwas, man kann sich bei ihnen etwas denken, ohne daß sie deshalb literarisch wären. Eine Figur wie die „Freunde“ wäre wundervoll in einem modernen Versammlungsraum moderner Menschen sowohl durch ihre äußere Gestalt wie durch ihre geistige Bedeutung. Das von Kirchner am meisten bevorzugte Material ist Holz. Er hat aber auch gern in Stein gearbeitet, und auch einige gegossene Figuren existieren von seiner Hand. Die hier reproduzierten Arbeiten sind eine Auswahl aus seinem gesamten plastischen Schaffen von 1900 bis 1924/25.



E. L. Kirchner

Tanzpaar. Zeichnung

R U N D S C H A U

Sammlungen

GRÜNDUNG NEUER MUSEEN IN ITALIEN

Auf Veranlassung des Prof. Alessandro del Vita ist unter Mitwirkung von Giovanni Poggi und Colasanti in Castiglione Fiorentino ein neues Museum lokaler Kunstwerke eingerichtet worden. Es enthält eine Anzahl bemerkenswerter Bilder, so einen Kruzifixus des 12. und einen weiteren aus dem 13. Jahrhundert (letzterer dem Margaritone di Arezzo zugeschrieben), weiterhin eine sehr schöne Madonna mit Kind von Taddeo Gaddi, ein hervorragendes Werk des Meisters, ferner fünf Werke des Bartolommeo della Gatta, darunter eine große thronende Madonna mit Heiligen. Schließlich noch Arbeiten der Schule Ghirlandajos und eine H. Anna selbdritt, die man dem Signorelli zuschreiben möchte. Mit der Gemäldegalerie verbindet sich eine ausgesuchte Sammlung von Goldschmiedearbeiten, worunter das Reliquiar der H. Ursula, eine Arbeit des beginnenden 15. Jahrhunderts hervorzuheben ist. Außerdem hat das Museum noch eine Anzahl kostbarer Stoffe aufzuweisen.

In Siena ist im Palazzo Piccolomini bereits 1924 ein Museo archeologico e numismatico, das auf die Sammeltätigkeit des Grafen Pietro Piccolomini zurückgeht, unter der Leitung von Bartolommeo Nogara und G. B. Bellissima eingerichtet worden. Die Altertumssammlung birgt Stücke etruskisch-römischer Kunst, die Münzsammlung, aus zirka 80000 Stücken bestehend, weist griechische, römische und vor allem italienische besonders sienesische Münzen auf. Mit der Sammlung ist eine numismatische Bibliothek verbunden.

Im Museo Nazionale zu Neapel endlich sind unter der neuen Direktion eine große Anzahl von Gegenständen, die bisher in Magazinen untergebracht und unzugänglich waren, aufgestellt worden. Es handelt sich hauptsächlich um Gegenstände antiker Kleinkunst und antiken Hausgeräts, die jetzt eine wesentliche Bereicherung der Schausammlung des Antiquariums darstellen. *L. S.*

TIFLIS

Die Georgische Staatsuniversität hat beschlossen, mit den Beständen aus den alten Kirchen und Klöstern des Landes in ihren Räumen in Tiflis ein Museum altgeorgischer Kunst einzurichten. Zur Aufstellung gelangen werden Gegenstände, die bisher wenig bekannt oder überhaupt noch nicht zu sehen waren, da sie sich an schwer zugänglichen Stellen des Landes befanden. Die Leitung und Aufstellung des Museums ist dem Kunsthistoriker der Universität, Prof. Tschubinaschwili übertragen worden.

So sehr die Schaffung eines solchen Museums zu begrüßen ist, so darf dabei nicht übersehen werden, daß auf diese Weise die Zersplitterung auf musealem Gebiete, die zur Zeit in Tiflis herrscht, vergrößert wird. In den Räumen der Universität, aber getrennt von dem neuen Museum altgeorgischer Kunst, befinden sich bereits die Sammlungen der Historisch-Ethnographischen Gesellschaft, die viele wertvolle Objekte enthalten. Im Georgischen Museum befinden sich außer naturwissenschaftlichen und ethnographischen Sammlungen auch viele kunstgeschichtliche und vorgeschichtliche Gegenstände. Weiteres Material enthält teilweise die Georgische Nationalgalerie. Einzelne Überreste der kunstgewerblichen Sammlungen des Museums für Hausgewerbe sind in Tiflis ebenfalls noch vorhanden. Der größte Teil der Sammlung, die wertvolle Teppiche umfaßte, ist freilich während des Krieges nach dem Nordkaukasus geschafft worden. Schließlich hat die Stadt Tiflis noch ein kleines, auf deren Geschichte bezügliches Museum eingerichtet. Dringend erwünscht wäre eine Vereinigung der zusammengehörenden Gegenstände, so daß jede einzelne Sammlung eine gewisse Einheit darstellen und ihr besonderes Arbeitsgebiet besitzen würde. Derartige Pläne beschäftigen seit längerer Zeit die zuständigen Stellen der Georgischen Regierung. *O. G. v. Wesendonk.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Große Berliner Kunstausstellung / Ungarn / Ernesto de Fiori / Marie Laurencin / Renée Sintenis / Holland.

Die Ausgedehnte oder, wie sie selbst sich tituliert, Große Berliner Kunstausstellung ist nach Auslogierung des radikalen Chambregarnisten „Novembergruppe“ zu einer Angelegenheit unterhalb jeden zeitgeschichtlichen Interesses herabgesunken. Wer weitläufige Spaziergänge in garantiert ebener Gegend liebt, dem kann ein Besuch dieser friedlichen Welt nur anempfohlen werden. Dargetan ist da in über tausend Exemplaren ein Beharrungsvermögen, eine geistige Unstörbarkeit, daß man die Wi-

derstandskraft der breiten deutschen Künstlermassen gegenüber all den Erschütterungen der letzten Dezennien nur bewundern kann. Es ist eine triumphale Darbietung — als Hygiene-Ausstellung verstanden. Im einzelnen entwindet man sich einmal dem Totaleindruck einer zur Gesinnung erhobenen Stagnation, ist unleugbar da und dort eine gewisse Beobachtungsgabe, eine gewinnende Natürlichkeit und Gediegenheit zu konstatieren. Die Qualitäten sind im Kreise des Vereins Berliner Künstler, der hier unter sich ist (und sogar gelegentlich einer internen Krisis noch einige störrische Gruppen abgesetzt und zu eigenen Veranstaltungen genötigt hat, die erst recht ohne Belang sind), schließlich auch nicht dünner gesät als in anderen Bezirken. Was sich aber motivisch und stilistisch heraushebt, ist nicht durch Persönlichkeit, sondern durch skurrile Abwegigkeit unterschieden; es dominieren unbedingt die Allerweltseffekte, die ganz nahe liegenden Stimmungen, die harmlose Auffassung, die gebräuchliche Machart. Wo allenfalls ein Zusatz modernen Ausdrucks zu finden ist, wie zum Exempel bei Julius Huther, Werner Schön, Georg Gelbke, wirkt er als übelste Modernisierung, als Schwindel. Eine ganze Anzahl der ausstellenden Künstler gefällt sich in gespreizter Imitation historischer Manieren; so hat Friedrich Stahl aus dem Quattrocento eine süßliche Morbidezza gesogen, so markiert Theodor Baierl deutsche Renaissance, und der ledernsten Hollandisten ist kein Ende. Das äußere Gewicht der Schau ist auf eine Darstellung Eduard v. Gebhardts in seiner ganzen spätdüsseldorfischen Langweiligkeit einerseits, auf kollektive Versichtbarung einiger steriler Porträtvirtuosen und Hofphotographen andrerseits gelegt, der Schuster-Woldau, Schulte im Hofe usw. Im Hauptsaal präsidiert das Originalporträt Hindenburgs von Hugo Vogel, ein Dokument äußersten Tiefstandes der offiziellen Kunst. Das innere Gewicht liegt am ehesten bei den paar bescheidenen, ruhigkräftigen Landschaftern und ehrlichen Schilderern, bei den Johannes Hänsch, H. C. Lucas, Erich Müller und anderen. Ob man durch Heranziehung gerade einiger recht knalliger Moderner wie des lärmenden Boeckstiegel, des rezepthaften pathetischen Waske zu einer billigen Rechtfertigung des Verstaubten zu gelangen meinte? Auch wesenlose Ziermaler wie Georg A. Matthéy oder Kay H. Nebel oder unstrenge Konjunktur-Veristen wie W. Schnarrenberger und Gustav Hilbert sind durchaus ungeeignet, die Gegenwart zu repräsentieren. Allenfalls Felixmueller wäre berufen, aber auch er ist nicht vollgültig vertreten. Die humorvollen Lebensstudien von Fanny Remack fallen, wie schon oft, angenehm auf, man sieht auch wieder, wie überlegen Max Feldbauer die farbigen Flecken disponiert, und ein Selbstbildnis von Karl Dannemann mag um der witzigen Pinselführung willen vermerkt werden. Emil Orlik bekundet in einer Folge von Bildniszeichnungen eine Treffsicherheit, die bei aller technischen Finesse doch das Geistige des Dargestellten zum Sprechen bringt. Schließlich wäre der unerhörten Faksimilierkunst des Holzschneiders Oskar Bangemann zu gedenken. All das aber bleibt vereinzelt im Haufen des mehr oder minder Nichtssagenden. Zwei Outsider fesseln unter diesen Umständen am meisten, die einander sehr ungleichen Dresdner Richard Müller und Richard Guhr; der kalligraphische Genrerealist, dessen stoffliche Perfektion doch etwas Imponierendes hat und als ein Positivismus von nicht alltäglicher Ausgesprochenheit wirkt — und der in allegoristischen Hypertrophien schwelgende Monstremythologist, dessen religiöse und patriotische Visionen immer wieder Richard Wagner als Papst, Laokoon, Gekreuzigten verkleidet glorifizieren und gewiß in ihrer schwülstigen Opernhaftigkeit einen Gipfel deliranten Kitsches darstellen, um doch als noch so abstruse Bekundung einer exuberanten Phantasie und durch eine technische Brillanz ungewöhnlichen Grades nachhaltiger zu interessieren als die unpersönlichen Erzeugnisse ringsum. Es ist übrigens merkwürdig, wie doch auch auf diesem Niveau die Dresdner Malerei sich hervortut.

Von äußerster Kümmerlichkeit ist, was sich in zwei Sälen als Repräsentation ungarischer Malerei aufspielt. Dem verantwortlichen Ungarischen Landessenat für schöne Künste mag mehr daran gelegen haben, einen Eröffnungsempfang mit Delegierten und Würdenträgern zu inszenieren, als obejktiv darzubieten, was es in seinem Lande an künstlerisch schaffenden Kräften gibt. Einzelnes ist uns ja immerhin schon bekannt geworden, so daß wir vor dem Irrtum bewahrt sind, diese Auswahl absolut unausgesprochener Bilder ohne jede Dokumentation selbständiger Impulse oder auch nur nationaler Eigenart für voll zu nehmen. Allenfalls die rotbunte Volkstracht gestattet bei einigen Stücken, sie als ungarisch zu agnoszieren. Man sieht ein paar Maler, die ihre Spezialität, Interieur

mit Plüschmöbeln oder romantisch vermooste Landschaft oder weiße Bauernhäuser unter tiefblauem Himmel, ausnutzen — man sieht kein einziges auch nur originelles Gesicht und nirgends einen Ansatz zu künstlerischer Autonomie. Diese Darbietung ist noch im Rahmen einer gewiß an schöpferischen Bekundungen nicht gerade reichen Ausstellung eine Blamage. —

Die Galerie Flechtheim zeigte im Mai einige Gemälde des Bildhauers Ernesto de Fiori, Gesellschaftsgruppen von leichtem, malerisch sehr reizvollem Entwurf. Die großen Leinwände haben gar nichts an sich von irgendwelchen mächtigen Verewigungsschwarten, ihr ungebräuchliches Format ist vielmehr eine Konsequenz malerischer Generosität und Leichthändigkeit. Es ist viel Unbekümmertheit in der Art, es ist Gelegenheitskunst im besten Sinne. Und im Vortrag kultiviert wie der Dialog jener angenehmen englischen Konversationsstücke. Im Anschluß gab es eine glückliche Kombination von Marie Laurencin und Renée Sintenis, bekannte Dinge zumeist, aber in seltener Vollzähligkeit versammelt. Daß die Zusammenstellung zum Vergleich drängt, schwächt ihren Reiz nicht ab: die spielerisch aparte Anmut der Laurencin verblaßt ein wenig gegen die sprödere Zärtlichkeit der Sintenis, deren Stil fein gestrafft ist von heimlicher Klassik und in aller Liebenswürdigkeit steil und gespannt. Ihre letzte Tierfigur, ein schmales Eseichen, entzückt in ihrem schlanken Maß so unmittelbar wie einst und immer noch jene frühen Rehe, die vor zehn Jahren die Tierserie begonnen haben. —

Seit etlichen Sommern gehört die Orangerie zu Potsdam der Kunst, diesmal war Holland geladen und bot einen Abriß der letzten fünfzig Jahre seiner Malerei. Ein gut ersonnenes Unternehmen und zumal in Potsdam, das manche Beziehung zum Holländischen hat, wohl am Platze. Leider war es mir nicht möglich, hinauszufahren — die Dinge sind auch wohl bekannt. Stark sollen Jozef Israels und Breitner, daneben der Landschaftler Gabriel, die Mauve, Maris und Mesdag vertreten gewesen sein, dann Toroop und mit einigen wertvollen Proben van Gogh. Weniger soll das junge Holland in Erscheinung getreten sein. *Willi Wolfradt.*

DIE AUSSTELLUNGEN DES DARMSTÄDTER SOMMERS 1925

Die bürgerlich rückschrittliche Gesinnung der offiziellen Darmstädter Kunstpolitik dokumentiert sich nachdrücklich in den Veranstaltungen des „Darmstädter Sommers", soweit er die bildende Kunst betrifft. Das städtische Ausstellungsgebäude wurde der Ortsgruppe Darmstadt der „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft" überlassen, einer Gruppe, die unter Führung des Zeichenlehrers (!) Professor Getrost und des Malers Prof. Beyer seit Jahren nicht nur in gehässigster, unkameradschaftlicher Weise die Werke und Anhänger einer jungen, vorwärtsdrängenden Kunst verunglimpft, sondern die vor allem durch ihre eigenen Ausstellungen den Beweis erbracht hat, daß sie, ohne Sinn für Qualität und Gesinnung, in keiner Weise befähigt ist, Wesentliches und Aufschlußreiches zu erkennen, Werte aufzuspüren oder nur wertvolles Material zusammenzubringen. Der Referent steht hinsichtlich der „Großdeutschen Kunstausstellung", die unter der Verantwortlichkeit dieser Gruppe zustandegekommen ist, vor der undankbaren und schmerzlichen Aufgabe, die Kunstpolitik seiner Heimatstadt und damit deren Ruf als Kunststadt in unzweideutiger Weise desavouieren zu müssen. Die großen „Namen" dieser Ausstellung sind Stuck, Spiro, Oppenheimer, Heilemann (!) Jaeckel und Erich Waske, die beiden einzigen, die etwas hätten zeigen können, sind schlecht vertreten, ebenso Julius Hüther. Es lohnt nicht, weitere Namen anzuführen; man kennt den Glaspalast; so oder noch schlimmer sieht es diesmal in Darmstadt aus. Unverbindliche Allerweltsmalerei, die sich mit politischen Anspielungen spreizend „Großdeutsche Ausstellung" nennt. Was Österreich, was die Sudetendeutschen beigesteuert haben, wirkt dem Anschlußgedanken nicht eben förderlich; derartige Kunst haben wir mehr als genug in Deutschland, Gott bewahre uns, daß wir aus Sympathie zu dem brüderlichen Donaustamme diese Exportware zu „unvergänglichen Kunst- und Kulturgütern" umlügen müssen. Die Anstrengungen des „Hessischen Künstlerkartells", dem außer der genannten opponierenden Gruppe sämtliche hessischen Künstlervereinigungen angehören, eine internationale Kunstausstellung von Rang und Zugkraft zustandezubringen, sind von dem mit der Gruppe Getrost-Beyer sympathisierenden städtischen Kunstreferenten vereitelt worden. Die dem Kartell angehörenden Vereinigungen sind gezwungen, außerhalb Darmstadts auszustellen! Einzig die „Freie Vereinigung Darmstädter Künstler" stellt in den Räumen des Kunstvereins aus. Es ist anständiges provinzielles Maß, was man dort zu sehen bekommt, Ausdruck einer zwar nicht sehr großen, aber sauberen und

redlichen Gesinnung. Man sieht hier ehrliches Bemühen, das sich nicht in der Richtung, aber in der Werktreue einig ist. Anna Bornemann, Ernst Eimer, Franz Huth, Karl Scheld, August Soeder, Bertha Strauß, Richard Walter sind mit guten Stücken vertreten. Ludwig von Hofmann-Dresden ist von seiner geschmäcklerischen Manieriertheit nicht mehr zu entfernen. In der Plastik fallen Johannes Auerbach mit sehr feinen Arbeiten, Karl Huber-Offenbach und Ali Lichtenstein mit frischen, zugreifenden Versuchen auf.

Die Lehre dieses Sommers ist, daß es mit der stadtbehördlichen Kunstpflege nicht mehr unwidersprochen weitergehen kann. Die amtlichen Sympathien sind auf seiten des Rückschritts, der schlechten Tradition, der unfruchtbaren Opposition. Man will den Durchbruch einer herzhaft gegenwärtigen, lebendigen Kunst mit Gewalt verhindern; man vergißt dabei, daß man damit der echten Darmstädter Tradition, die durchaus etwas Mutiges, Tatfrohes in sich trägt, völlig ihren Sinn raubt. Solange die gegenwärtigen Machthaber der Darmstädter Kunstverhältnisse am Ruder sind, wird man sich daran gewöhnen müssen, daß von Darmstadt aus nichts zur heutigen Kunst beigetragen werden kann. *K. H. Ruppel.*

MOSKAUER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Nach der großen Rjepin-Schau brachte die Tretjakoff-Galerie zwei kleine intime Ausstellungen, in denen Momente der neusten russischen Malerei sich retrospektiv in spannendster Weise wiederspiegelten. Die eine bildet eine gedrängte Übersicht aus dem malerischen Oeuvre I. Ostrouchoffs im Laufe von 40 Jahren, die andere rekonstruiert das Schaffen einer bestimmten Künstlergruppe, in welcher eine der charakteristischsten Seiten des russischen Kunstgenius besonders glänzend zum Ausdruck gekommen ist. —

Ilja Ssemjonowitsch Ostrouchoff (geb. 1858) hat als Kunstsammler, Kunstkenner und -Schriftsteller, und überhaupt als Autorität in ästhetischen Fragen eine markante Rolle im Kunstleben des vorrevolutionären Moskau gespielt; ein Dezennium lang war er auch Leiter der Tretjakoff-Galerie, und unter seiner Redaktion, sowie z. T. mit seinem Text, erschien seinerzeit die große, dieser Bildersammlung gewidmete Publikation des Verlags J. Knoebel. Wie die meisten Moskauer Sammler, entstammt Ostrouchoff dem Kaufmannsstande. Schon früh begann er fremde und russische Gemälde — der erste Ankauf galt 1878 einer Landschaft Andreas Achenbachs — zu sammeln. Der Hauptwert der Kollektion Ostrouchoff bestand jedoch seit langem in der ganz einzigartigen Gruppe erstklassiger Werke altrussischer Ikonenmalerei aus deren höchsten Blütezeit, welche in umfassender Weise von P. P. Muratoff katologisiert und wissenschaftlich gesichtet worden ist. Die ganze Kunstsammlung Ostrouchoffs ist 1918 nationalisiert worden und bildet jetzt unter der Leitung ihres ehemaligen Besitzers eines der anziehendsten kleinen öffentlichen Museen der Sowjethauptstadt. —

Auch als Maler bleibt Ilja Ostrouchoff Amateur. Er hatte sich dem Künstlerkreise der Rjepin, Poljenoff, Wassnetzoff, Ssjeroff und Levithan angeschlossen, die zu Beginn der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sich um den Moskauer Mäzen Ssawwa Mamontoff scharten und sich in mannigfacher Richtung gegenseitig beeinflußten und befruchteten. In den Werken Ostrouchoffs, der sich ausschließlich der Landschaftsmalerei ergab, kommen manche Berührungspunkte mit den genannten Malern, sowie auch mit Nesteroff u. a. zum Vorschein, wie er überhaupt den Meistern der russischen „paysage intime" der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zuzuzählen ist. Er begann 1885 auszustellen, fand schnell Beachtung, und bereits 1890 brachte ihm ein größeres Gemälde „Nordwind" (russisch „Ssiwerko") ungewöhnlichen Erfolg. In der Tat ist in diesem Hauptwerk des Künstlersammlers ein Stück nordischer Natur in ihrer ungeschminkten Strenge und Frische echt malerisch erfaßt, was die große Popularität des Bildes erklärt. Es wäre jedoch ungerecht, Ostrouchoff, wie dies manche tun, bloß als „Meister des Ssiwerko" einzuschätzen, denn unter den 65 Nummern seiner Jubiläumsschau fesselt noch manches tonige Bild durch die Art, wie die stillen Reize der nordrussischen Landschaft wiedergegeben sind. Und diese Qualitäten des echten, jeder Effekthascherei fremden Pleinairisten verschwinden auch in den späteren Jahren nicht aus dem Oeuvre Ostrouchoffs, wie z. B. ein 1917 gemalter „Blühender Pfirsichbaum" von koloristisch großer Zartheit beweist. Alles in allem eine Künstlerpersönlichkeit, die in der modernen, russischen Landschaftsmalerei keine führende, aber doch eine individuell sympathische Stelle einnimmt.

Die zweite Ausstellung, unter der Spitzmarke „Die Meister der Blauen Rose", ist mit keinem Jubiläumsdatum verknüpft, wirkt aber doch schon fast historisch.

„Die Blaue Rose“ nannte sich eine Gruppe ganz junger Künstler, welche 1907 unter der Aegide der von N. P. Rjabuschinskij, einem reichen Moskauer Dilettanten, herausgegebenen, splendid ausgestatteten Kunstzeitschrift „Das goldene Vließ“ (Solotoje Runo) vor die Öffentlichkeit trat, und deren erste Ausstellung im gewissen Sinne gegen die damals im Mittelpunkte des russischen Kunstinteresses stehende Künstlervereinigung „Mir Isskustwa“ gerichtet war. Als Protest gegen das graphisch-illustrative Element und die Vorliebe für das Historisch-Stilistische, welche im Schaffen der Ssomoff, Alexander Benois, Bakst, Lanceray u.a. so stark zutage traten, wurde hier das unmittelbar Malerische, die Impulsivität primitiven Erfassens, propagiert. Allzu ernst war der Protest allerdings nicht zu nehmen, und eine spätere Zeit fand unter den Gegnern sogar mehr Gemeinsames als schroff Gegensätzliches, aber zweifellos entwickelte sich aus der „Blauen Rose“ die fine fleur des neusten russischen Kolorismus, dessen triumphierende Note auch in der europäischen Theaterkunst Widerhall fand. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß z. B. Frau Natalie Gontscharowa, Larjonoff und Ssudejkin aus dieser Gruppe hervorgegangen sind, die sich ja auch im Westen als Theaterkünstler einen Namen zu machen wußten.

In der Schau der Tretjakoff-Galerie sind nicht alle einstigen Mitglieder der „Blauen Rose“ gleichmäßig vertreten, einige fehlen gänzlich und Victor Borissoff-Mussatoff ist ihnen sogar in nicht ganz richtiger, historischer Perspektive angegliedert worden. Aber gerade dieser frühverstorbene Künstler bildet mitsamt dem gleichfalls im Alter von einigen dreißig Jahren während einer Kahnfahrt verunglückten Nikolaj Ssapunoff den Hauptanziehungspunkt der Ausstellung. Beide wirken als zwei entgegengesetzte, einander ergänzende Pole. Die verträumten Evokationen für immer verschwundenen, russisch-herrschaftlichen Landlebens, wie sie Mussatoff in freskenartigem Rhythmus zu malen liebte, haben nichts von ihrem feinen Farbenreiz und der Intensität ihres Empfindens eingebüßt; ebenso entzücken auch jetzt wieder die pompösen Blumen-Stillleben Ssapunoffs in ihren gesättigten, warmen Tönen und seine Entwürfe für Inszenierungen von Werken Molières, Wedekinds, Alexander Blochs oder Kusmins nehmen durch ihr dekoratives Temperament und den Klang ihrer vorwiegend orangegelb-blauen Zusammenstellungen immer von neuem gefangen. — Außerdem interessieren aufs Lebhafteste die Orientalisten Pawel Kusnetzoff und der Armenier Martiross Ssarjan — beide höchst talentvolle Maler, dessen Schwerpunkt in ihrem individuellen Kolorit liegt. Kusnetzoff, der mit etwas krankhaften, symbolischen Kompositionen in tonig-blassen Harmonien seine Laufbahn begann, gesundete später in den weiten Ebenen mittelasiatischer Steppen, deren auch noch jetzt biblisches Leben und Weben er in sonoren Farben schilderte, um sich erst jetzt nach einer Pariser Reise wieder zu häuten. In allen diesen Phasen ist P. Kusnetzoff stets der geborene, gottbegnadete Farbenkünstler geblieben. Das Gleiche gilt vielleicht in noch höherem Maße von dem mehr primitiven M. Ssarjan. Es ist ganz wunderbar, wie leuchtend seine bescheidenen Stilleben, meist östliche Früchte und Blumen, zusammenklingen, wie traumhaft auf einem kleinen Bilde ein blühender, zartweißer Lotos aus dem blauen Wasser emporsteigt, und wie viel echt orientalische Farbenpracht ohne jede Buntheit in seinen Konstantinopeler Gäßchen, in seinen landschaftlich-figürlichen Motiven aus Persien, Ägypten, oder seiner armenischen Heimat steckt. —

Nennt man noch N. Krymoff, in dessen frühen Landschaften schärfste Naturbeobachtung sich mit einem Stich ins Primitiv-Volkstümliche mengt, so kennt man eine der anziehendsten Gruppen der Moskauer Malerschule, deren Stärke weniger im rein Formalen, als vielmehr im farbig Malerischen lag. *P. Ettinger.*

SCHWEIZER KUNSTAUSSTELLUNG IN KARLSRUHE

Am 19. Juli hat man in Karlsruhe eine große Schweizer Kunstausstellung eröffnet, die sämtliche Räume der städtischen Ausstellungshalle füllt und einen imponierenden Überblick über das Kunstschaffen der Schweiz im 19. Jahrhundert und der Gegenwart bietet, wie er ähnlich bisher weder bei uns noch im Auslande geboten worden ist. Zahlreiche Museen, Privatsammler und Kunstvereine stellten Werke zur Verfügung, so daß beispielsweise sowohl Arnold Böcklin wie Ferdinand Hodler zu einer hervorragenden Repräsentation gekommen sind.

Der Gedanke, bei dieser Gelegenheit vor allem auch den bisher noch unbekannten Quellen am Beginn des 19. Jahrhunderts nachzuspüren, hat sich als besonders glücklich erwiesen und es treten dadurch einige Künstler erneut in das Bewußtsein unserer Zeit, die bisher wenigstens außerhalb der

Schweiz noch nicht genügend beachtet worden sind. Hier sei vor allem an den Landschaftsmaler J. J. Biedermann, ferner an den ausgezeichneten Illustrator und Karikaturist Martin Disteli erinnert oder ähnlich an den glänzenden Zeichner R. Toepffer und den alten H. Füssli, über den übrigens in Kürze das erste grundlegende Werk im Georg Müller-Verlag in München erscheinen soll.

Die Ausstellung, über die noch im einzelnen zu berichten sein wird, dürfte zweifellos dazu beitragen, die kulturelle Gemeinsamkeit von Deutschland und der Schweiz zu verstärken und das Verständnis für die Tatsachen im einzelnen zu vertiefen. Die Initiative des Veranstalters, des Karlsruher Museumsdirektors Dr. W. F. Storck, verdient auf jeden Fall dankbarste Anerkennung. *b.*

DIE KARL FOHR-AUSSTELLUNG IN HEIDELBERG

Die diesjährige Sommerausstellung des Kurpfälzischen Museums ist Karl Fohr und den Malern um ihn gewidmet. Direktor Karl Lohmeyer rechnet es nun schon seit Jahren zu seiner vornehmsten Aufgabe, die Kenntnis der Heidelberger romantischen Schule durch repräsentative Ausstellungen zu fördern. Er hat uns einen erstaunlich reichhaltigen Überblick über das Werk des jung verstorbenen Künstlers (der vor genau 130 Jahren geboren wurde) mit der gewohnten Sorgfalt gegeben. Die Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen entstammen dem Besitz der Heidelberger, Darmstädter, Frankfurter, Leipziger, Kasseler, Berliner und mehrerer privater Sammlungen. Der gut illustrierte Katalog umfast 157 Nummern, die beiden berühmten Skizzenbücher Fohrs ungerechnet. Er ist von Lohmeyer sehr genau bearbeitet und vom Grafen Kuno von Hardenberg mit einem Lebensabriß des Künstlers versehen worden (enthält außerdem einige bisher unbekannte Briefe Issels an den damaligen Leiter der Darmstädter Bildergalerie: an Schleiermacher über Fohr).

Die deutschen Künstler in Rom hatten beschlossen, dem Gedächtnis des jäh Verstorbenen ein Denkmal im Heidelberger Schloßgarten zu setzen. Lohmeyer löst dies unterbliebene Versprechen durch seine Ausstellung ein. Sie bedeutet aber mehr als der Tribut, den die Heimatstadt ihrem Künstler entrichtet. Obwohl so wichtige Werke wie das Frankfurter Teverone-Bild nicht entliehen werden konnten, vermittelt das Gebotene einen sehr eindringlichen und vor allem geschichtlich sehr interessanten Überblick über die Kunst des Jünglings. Der Hauptakzent der Ausstellung liegt auf dem Landschaftsmaler Fohr. Hat dieser doch selbst geglaubt, daß er „unter seinen deutschen Landsleuten den Ruf eines der ersten deutschen Landschaftsmaler“ verdiene. Aber Fohr ist immer ein „Jüngling“ geblieben, er war bis zu seinem Tode ein Suchender, der in sich, weil er suchte, noch sehr große Gegensätze dulden konnte. Denn diese Ausstellung scheint es mir sehr deutlich zu beweisen, daß Fohrs Auffassung der Landschaft durch die südlichen Reisen zwar freier wurde, daß in ihr aber die Stetigkeit nicht ist, die ihr zugeschrieben wurde. Wir hoffen in einem späteren Aufsatz an dieser Stelle zeigen zu können, wie schwankend Fohrs Verhältnis zur Natur war, wieviel verschiedene Schichten (des Eigenen und des geschichtlich Bedingten) seinen Darstellungen abzulesen sind. Das idyllisierend Plane und Banale steht neben sonderlich Phantastischem (vgl. die auch farbig höchst merkwürdige Landschaft Nr. 77), ein sehr subtiler Realismus neben eigentümlicher Abstraktion (Nr. 99), das Ahnen der Ferne neben ausgeprägtem Sinn für die erfüllte Nähe der Dinge, manchmal ein Märchenton wie von Schwind und dann doch auch wieder die vollkommene Trivialität einer auf veritablen Goldgrund gemalten „Ritter“-Landschaft. Auch in der Farbgebung solche Gegensätze: schroffe Lokaltöne und vollendete Luftmalerei. — Doch eben darum wird das Werk dieses Jünglings Fohr zu einem für die Erkenntnis der Romantik äußerst lehrreichen.

Fohr hat die Figuren seiner Bilder meist von anderen malen lassen, wohl meinend, er könnte das nicht. Aber der Knabe, der die eingeschlafenen Schüler seines Vaters (der Sprachlehrer war) ganz entzückend zu beobachten wußte (Nr. 18), sollte einer der ersten deutschen Porträtisten werden. Wenn eine Kritik an der Ausstellung etwas auszusetzen hätte, so wäre dies: daß die herrlichen Porträtstudien nach römischen Künstlern (1817—18) für ein Gruppenbild im Café Greco nicht recht günstig aufgehängt sind (und überdies der Katalog die besten nicht abbildet). Einige dieser Bleistiftstudien sind nicht nur Wunderwerke zeichnerischen Könnens, sie haben auch — was mehr ist — eine solche innere Geschlossenheit, daß sie die Nähe Ph. O. Runges nicht zu scheuen brauchen. (Schadow, Schaler, Rittig, Cornelius; von anmutigem Liebreiz die Tochter des Malers Koch.) Auch hierüber wird noch Ausführlicheres zu sagen sein. Durch die Gesamtausstellung auf diese Studien wieder hingewiesen zu haben, möchte

uns beinahe als das Hauptverdienst der Arbeit Lohmeyers gelten.

Von den Malern „um Fohr“ sieht man einige — bisweilen zufällige — Stücke: Issels, Fr. Rottmanns, Strüdts, W. v. Kobells, Wallis', C. Rottmanns, E. Fries', J. Kochs, Ruhls, Schillbachs, A. Lukas', Hornys. *H. Schr.*

JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DES AUSSTELLERVERBANDES KÜNSTLERBUND STUTTGART 1925

Zur Feier seines 25jährigen Bestehens veranstaltet der Verband im Rahmen des Ausstellungsunternehmens „Das Schwäbische Land 1925“ in sämtlichen Sälen des Kunstgebäudes eine Ausstellung von Gemälden, Graphik und Plastik, die einen umfassenden Überblick über sein Schaffen während der letzten 25 Jahre vermittelt. Dem Entgegenkommen staatlicher Galerien und privater Sammler ist die besonders reichhaltige und interessante Ausgestaltung dieser Ausstellung zu verdanken. So ist insbesondere der Gründer des Verbandes, Graf Leopold von Kalckreuth, mit einer ansehnlichen Auswahl seiner besten Werke vertreten, daneben all die übrigen in Schwaben geborenen oder wirkenden tonangebenden Maler der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts, die zu ihren Lebzeiten dem Bunde angehörten, wie Carlos Grethe, Robert von Haug, Friedrich von Keller, Otto Reiniger, Hermann Pleuer u. a. m. Daß außerdem auch die gegenwärtige Generation des Künstlerbundes ihr bestes bietet, braucht nicht besonders betont zu werden. Die Ausstellung dauert bis Ende September. *r.*

BARMEN

In Verbindung mit der von den Städten Barmen und Elberfeld gemeinsam begangenen Gedächtnisfeier für den i. J. 1225 ermordeten Hl. Engelbert, Graf von Berg und Erzbischof von Köln, eröffnete der Kunstverein in Barmen eine Ausstellung von Werken alter Kunst aus Barmer Privatbesitz. Die der jungen Tradition der Industriestädte entsprechende Pflege moderner Kunst, wie sie in der Gemäldegalerie des Kunstvereins und in bekannten Privatsammlungen ihren Niederschlag gefunden hat, wird durch neu entstandene Sammlungen alter Malerei und Plastik seit einigen Jahren aufs glücklichste ergänzt. So konnten in der „Ruhmeshalle“ in einer ersten Übersicht dieses Privatbesitzes etwa 70 ausgesuchte Gemälde gezeigt werden, unter denen sich von Italienern hervorragende Frühwerke von Andrea di Bartolo, Meister Guglielmo und eine bedeutende Sienesische Anbetung der Könige aus dem 14. Jahrhundert, ein Bicci di Lorenzo, Gregorio Schiavone, Annibale Carracci, Luca Giordano, von Franzosen ein François Clouet und ein interessantes Porträt des Kölner Bankiers Jabach von Lebrun, von Deutschen eine seltene Pietà mit Stiftern des 14. Jahrhunderts aus dem böhmischen Kreise, zwei Cranachs, eine große Kreuzgruppe von Schäuffelein und andere Maler des 16. und 18. Jahrhunderts befinden. Die Kollektion niederländischer Gemälde des 16. und besonders des 17. Jahrhunderts, zu der flämische Bilder aus dem Kreis des Rubens und van Dyck treten, ist besonders zahlreich. Sie enthält Werke von Barend van Orley, Patinir, Herrimet de Bles, Goltzius und aus der Schar der Landschafter, See-, Stilleben- und Bildnismaler der Blütezeit sind als beste Stükke ein Segen Jakobs von Gerrit Willemsz Horst, ein Hobbema, Cuyp, van Goyen, Adriaan v. d. Velde, Adriaan v. Ostade, Wouwerman hervorzuheben.

Eine Überraschung bietet die Ausstellung mit ihrer Kollektion von einem halben Hundert Werken der Plastik, um deren Sympathie bei den Barmer Sammlern der Museumsdirektor Dr. Reiche besonders geworben hat. Hier nimmt mit einigen zwanzig zum größten Teil in alter Fassung erhaltenen Holzstatuetten die süddeutsche und rheinische Spätgotik vom Ausgang des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts die erste Stelle ein. Besonders hervorzuheben eine Inntaler Madonna, ein Georg aus der Umgebung des Grasser, von Meister Erhart eine Reliquienbüste, zwei unerhört expressive Statuen Johannes des Täufers aus dem niederbayrischen Kreise, von Hans Leinberger die visionäre Ruine eines Nikodemus, aus dem Rheinland ein ergreifender Schmerzensmann der Calcarer Schule, ein Kölnischer Noli me tangere, ein hl. Leonhard. Aus der Zeit um 1300 begegnen uns eine kleine rheinische (französische) Madonna aus Stein und ein Kopfreliquiar; als besonders wertvolle Stücke des 14. Jahrhunderts eine oberitalienische Papst Petrus-Statue, eine französische und, wohl das kostbarste Stück, eine burgundische Madonna, ein rheinisches Vesperbild; unter den Arbeiten des frühen 15. Jahrhunderts die glänzend erhaltene Statuette eines Kurfürsten im Stil der Plastik des Nürnberger Schönen Brunnens; ein paar frühe so seltene Kölner Renaissancefiguren; aus der Barockzeit u. a. ein spanischer Ignatius, aus dem 18. Jahrhundert entzückende süddeut-

sche Kleinplastik, das Probemodell eines Altars, ein rheinischer Michael und ein österreichischer Georg zu Pferde.

Diese erlesene Sammlung von Holzplastik des 14. bis 18. Jahrhunderts, deren größere Hälfte sich in einer Hand befindet, dürfte mit ihren mancherlei Kostbarkeiten neben vielen anderen bekannteren Privatsammlungen in den alten Städten des Westens ehrenvoll bestehen und legt wie die Gemäldeschau der Ausstellung ein schönes Zeugnis von dem stetig wachsenden Kunstverständnis und kulturellen Verpflichtungsgefühl in unseren Industriestädten ab. *R.*

BRAUNSCHWEIG

Der „Künstlerbund Niedersachsen" ist die Organisation, mit deren Hilfe die niedersächsischen „Heimatkünstler" bekannt zu werden versuchen. Wie alle bisherigen Veranstaltungen dieses Bundes zeigt auch die augenblicklich in der Burg Dankwarderode untergebrachte Sommerausstellung ein wenig anmutendes Gesicht. In mosaikartiger Zusammensetzung sind die Bilder aufgehängt. Eine innere Logik der Auswahl und der Anordnung fehlt vollkommen. Einige auswärtige Gäste — vor allem Max Liebermann, Emil Orlik, Max Pechstein und Renée Sintenis — sollen das Niveau der Ausstellung heben; ihre Werke versinken aber in der Unzahl von unbedeutenden Arbeiten der Braunschweigischen Künstler. Erwähnung verdienen lediglich zwei Gemälde von Ernst Elster, einem jungen begabten Braunschweiger, der in eigenartiger Form nach neuen Ausdrucksformen sucht. Seiner Farbenkomposition haftet noch viel Unruhe an, doch wird er vielleicht künftig auch außerhalb des Braunschweiger Weichbildes Interesse erwecken. *Rickel.*

BRESLAU

Daß bei der Stagnation hiesigen modernen Kunstlebens eine Ausstellung eröffnet wurde, die einen Überblick über die Entwicklung des Aquarells seit etwa 1900 gewährt, ist sehr dankbar zu begrüßen. Sie wurde von Dr. Wiese aus Blättern von Arnold-Dresden, Goltz-München und einer Auslese der reichen Breslauer Sammlung Dr. Littmann zusammengestellt.

Man sollte zunächst denken, daß mehr impressionistisch sehende Perioden die schwimmende Technik des Aquarells bevorzugen. Doch gerade die neuere Kunst hat sich ihrer häufig bedient. Die Behandlung allerdings hat sich der älteren Generation gegenüber stark gewandelt: während Maler wie Oskar Moll und noch Mitglieder der Brücke wie Nolde, Heckel, aus dessen Gefolge Kaus, gelegentlich auch Otto Lange der Technik den ganzen Reiz des Zarten, Blumenhaften, Schimmernden abzugewinnen suchen, erhält die Farbe bei Jüngeren wie Felixmüller, Böckstiegel u. a. eine neue Funktion. Nicht mehr die Schönheit farbiger Durchbildung, die Köstlichkeiten durchsichtiger Behandlung sind das Wesentliche, sondern die scharf akzentuierte Verdeutlichung des Erlebten durch grelle Kontraste in einer mehr deckenden, kompakteren Farbschicht. Bei Künstlern wie Otto Dix wird die Technik noch stärker Mittel zum Zweck, Bleistift kritzelt auf dem Wasserfarbengrunde — dem kultivierten Auge der vorigen Generation gewiß ein unerträglicher Anblick.

Alle diese Dinge kann man hier studieren, die Vielgestaltigkeit der Entwicklung im ersten Jahrhundertviertel überschauen. Eine anregende instruktive Schau, die auch andere, kleinere Städte übernehmen sollten, denen es wie Breslau an reicheren Möglichkeiten gebricht. *Hanna Gr.*

CHEMNITZ

Im Kunstsalon Gerstenberger ist eine Kollektion von 32 Plastiken Georg Kolbes ausgestellt, zum größten Teil bekannte Arbeiten aus dem letzten Jahrzehnt. Aus Privatbesitz sind einige bemerkenswerte Stücke dazugekommen. Wiederum zeigt sich deutlich, wie der Geschmack diesen sehr begabten Plastiker bedroht und aufgehalten hat. Um 1918 setzte sich eine kunstgewerbliche Neigung gefährlich durch. Neuerdings scheint Kolbe eine Lockerung und mehr malerische Aufmachung der Oberfläche anzustreben, er entgeht dabei nicht den Erinnerungen an Rodin.

Im graphischen Kabinett hängen etwa ein halbes Hundert Handzeichnungen von Paula Modersohn-Becker aus Hamburger Privatbesitz und Beständen der Kunsthandlung. Kein Vergleich vermag etwas daran zu ändern, diese Zeichnungen zu den wesentlichen graphischen Leistungen der letzten Jahrzehnte zu rechnen. Eine so unmittelbare, unumwundene, man möchte sagen kunstlose Darstellung des Gefühls, ein so konzentrierter, nichts als seelenvoller Ausdruck gehört zum Seltensten der Epoche. *M. R. M.*

DESSAU

Anfang Mai d. Js. hat der Anhaltische Kunstverein seine neuen Räume in dem oberen Stockwerk des ehemaligen Wilhelms-Palais, Johannisstraße 13, eröffnet und die Veranstaltung von Ausstellungen wieder aufgenommen, die seit einem Jahre durch den beabsichtigten Verkauf der Kunsthalle unterbrochen war. Zuerst wurde

eine Kollektion von Aquarellen des Lübecker Malers Alfred Mahlau gezeigt: Ergebnisse zweier Reisen nach Holland und in den Tessin. Im Juni fand eine Ausstellung von Werken der beiden Jawlensky (Vater und Sohn) statt. Zugleich ist eine kleine Auswahl von Skulpturen Georg Kolbes, darunter die Assunta, Verkündigung, Flamme und Tänzerin und eine größere Anzahl Handzeichnungen ausgestellt. *r.*

DÜSSELDORF

Liebermann-Ausstellung

Es ist dem „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" als großes Verdienst anzurechnen, daß er zum erstenmal in den Rheinlanden eine Liebermannausstellung veranstaltet hat in der Absicht, des Künstlers gesamtes Werk in charakteristischen Beispielen vorzuführen.

Aus der frühesten Zeit, dem Anfang der siebziger Jahre, ist sein „Selbstporträt mit Küchenstilleben" zu sehen, das den jungen Künstler von Munkacsys Palette beeinflußt zeigt; und noch bis in die achtziger Jahre hinein hat er die dunklen Töne dieses Malers, dem er in Paris nahe trat, beibehalten. Zugleich aber lernte er in Frankreich die Barbizonschule kennen. Da fand er die Landschaft mit ihren stillen lyrischen Reizen. Sie öffnete ihm die Augen für Josef Israels', des Holländers, gedämpften Impressionismus, und so schuf er schon 1875 die feintonigen hellen Skizzen einer holländischen Dünenlandschaft. Eine eigentümliche, moderne, offenbar von japanischen Vorbildern mitbeeinflußte Flächigkeit liegt in diesen seinen frühen Werken. Nie hat der Künstler sich ganz von dieser Sehform entfernt, obwohl sich später in seinem Werk oft eine unverkennbare Tiefenbewegung einstellt.

Wie sehr Liebermann holländischem Vorbild verbunden ist, bezeugt ein Bild wie das an Ostade erinnernde „Fleischstilleben" von 1877. Es ist aber auch darum von Bedeutung, weil auf ihm zum erstenmal eine energische Aufhellung der Palette zu beobachten ist, die dann in den achtziger Jahren immer stärkere Fortschritte macht, zunächst noch im lichtvollen Hintergrund sich haltend, dann entschiedener vordrängend, bis schließlich die Gestalt mutig in die lichteste Seeatmosphäre gestellt erscheint. Das wird nun das große Problem in der Kunst Liebermanns. Er, der ähnlich dem Epiker und Sozialisten Zola zunächst die kleinen Leute in ihrer armseligen Umgebung aufsuchte, wird jetzt, ganz Künstler, hingenommen von den optischen Reizen und Problemen des im atmosphärischen Licht stehenden Körpers, einem Problem, dem sich kurz darauf das der starken, gegeneinander- und ineinandergebundenen Farben zugesellt. „Reiter am Strande", „Badende" und der „Papageienmann" von 1902 sind wegweisend.

Immer schärfer analysiert Liebermann nun auf die rein optische Erscheinung hin. Man kann diesen Vorgang der Entkörperlichung am deutlichsten im Porträt verfolgen, wenn man sein Bildnis der Eltern mit dem Selbstporträt von 1902 und dem von 1922 zusammenstellt. Dort noch volle Körperlichkeit, hier geistreiche psychologische und optische Analyse. Immer weniger gegenständlich wird seine Kunst. Leider fehlen für diesen Teil seines Schaffens die berühmten Beispiele, die „Judengasse" von 1905 oder die „Linnenkammer" von 1908. Dann folgen, rauschend in ihren Farben, losgelöst vom Stofflichen, Werke wie der koloristisch und bildbaulich gleich bewundernswerte „Wannseegarten" von 1922 oder die substantiell ganz aufgelöste, ein Äußerstes an Analyse darstellende Arbeit „Theater" von 1924.

Es erscheint angesichts der Düsseldorfer Jubiläumsausstellung, die aus der gleichen Zeit, da Liebermann seine Bilder einem Abenteurer gleich malte, aus der Düsseldorfer Kunst nur Traditionsproduktion aufweisen kann, geradezu als Notwendigkeit, die unerhörte Lebensenergie und künstlerische Intensität dieses größten Repräsentanten der impressionistischen deutschen Malerei bei uns im Zusammenhang vorgeführt zu finden. *K.*

LEIPZIG

Der Kunstverein brachte nach der außerordentlich wirksam dargebotenen Ausstellung Georg Kolbes als Sommerausstellung Gemälde, Aquarelle und Graphik von Wilhelm Wagner, dem erst kürzlich aus Anlaß seines Erscheinens bei Gurlitt in dieser Zeitschrift mit Recht eine entsprechende Würdigung zuteil wurde. Die gleichzeitig an dieser Stelle vereinten Arbeiten von F. K. Gotsch vermochten dann aufs neue den Eindruck zu erwecken, daß von der selten starken Begabung dieses jungen Künstlers eine feste, zielstrebige Entwicklung zu erwarten ist. Dora Brandenburg-Polster (München) zeigte liebenswürdige Aquarelle, in denen ihr illustratives Temperament überzeugend sich dokumentierte, während ein Sonderkabinett mit den interessanten Motormotiven und biologischen Themen Robert Michels und Erna Bergmann-Michels überraschte.

In der Staatl. Akademie hatte der Leip-

ziger Künstlerbund eine nicht allzu umfangreiche, aber gut disponierte Schau von Arbeiten seiner Mitglieder zusammengestellt. Da in dieser Vereinigung fast alle namhafteren Leipziger Künstler wie Walter Tiemann, Erich Gruner, H. A. Müller, Horst-Schulze, Fritz Rentsch, Hugo Steiner-Prag, Alois Kolb, Walter Buhe, Eduard Einschlag, Heinz Dörffel, Albrecht Leistner, Felix Pfeiffer u. a. m. vertreten sind, bot die Ausstellung zwar keine besonderen Überraschungen, aber auch keine Experimente und keine problematischen Erscheinungen. Fremde Gäste waren nicht geladen worden. Ganz besondere Beachtung verdiente Eduard Einschlag, der bisher außerhalb Leipzigs mit Unrecht zu wenig bekannt wurde. Seine in den letzten Jahren sich steigernde Entwicklung von einer zeichnerischen Art zu einer rein malerischen Behandlung ist nicht gewöhnlicher Natur. Sein „Selbstporträt", sowie das „Stillleben mit den Krügen" sind reife Leistungen bester malerischer Kultur. *T.*

MANNHEIM

Städtische Kunsthalle. Am 14. Juni wurde die große Sommerausstellung „Die neue Sachlichkeit" eröffnet, die fast das ganze Erdgeschoß und den westlichen Anbau der Kunsthalle füllt. Der Plan, diese Ausstellung, die über die „deutsche Malerei seit dem Expressionsmus" orientieren soll, zu veranstalten, ist bereits fast zwei Jahre alt. Als seinerzeit der erste Aufruf zur Beschickung veröffentlicht wurde, war der Widerhall schon überaus stark. An den Verhältnissen des letzten Inflationsjahres scheiterte die Ausführung des Unternehmens, nicht zum Schaden der jetzigen Ausstellung. Was damals wohl gefühlt und gewollt sich bei einigen wenigen Künstlern anbahnte, ist jetzt ausgereift und bereits Gemeingut weiter Kreise geworden. Die stärksten Vertreter dieser neuen Kunst aber zeigen, daß die „Neue Sachlichkeit" die Nachkriegsmalerei, die Kunst der Reparationsjahre ist. Es ist keine freudige Angelegenheit; ernst und gedrückt verläßt man diese Ausstellung, die von Not und Entbehrungen erzählt. Das Gefühl trostloser Vereinsamung, das sich oft bis zur Platzangst steigert, spricht aus vielen dieser Bilder. Der Begriff des Sparens ist zum künstlerischen Stil umgeprägt worden. — Zwangslos gliedert sich der Aufbau in zwei Hauptabteilungen, denen sich einige wenige Einzelpersönlichkeiten anschließen. Auf der einen Seite sind es die längst als „Veristen" bekannten Künstler, wie Dix und Groß, Schlichter, Scholz, Schnarrenberger, Hubbuch usw., auf der andern stehen die mehr lyrisch, ja bisweilen fast modern romantisch eingestellten Künstler wie Schrimpf, Mense, Kanoldt, Dawringhausen und ihr Gefolge. Max Beckmann, der seiner Herkunft nach auch in seinen neuesten „sachlichen" Bildern sich immer wieder als Impressionist erweist, steht allein für sich. R. Ewald und K. H. Nebel, A. Räderscheidt mit seinen Bildern des Schweigens, Wilhelm Heise und wie sie alle heißen, sie streben wohl zu demselben Ziel, aber ihre Wege kommen aus so verschiedenen Lagern, daß man schwer das Bindende begrifflich fassen kann. Gemeinsam ist allen Künstlern der Ausstellung etwas, was sie grundsätzlich von der früheren Generation scheidet, das ist die Freude am Technischen. Dem Expressionisten war jedes Mittel recht, das dazu diente, sein großes Ich-Erlebnis zum Ausdruck zu bringen. Diese Künstler hier bauen auf der breiten Basis einer festen Technik auf. Aufgeräumt — innerlich wie äußerlich — sind die Bilder, und das verbietet an sich, mit den Mitteln des Expressionismus zu arbeiten. Die neue Sehweise, die sich in der Ausstellung allgemein erkennen läßt, fordert technisches Können. Die Zeit aber, die die neue Sehweise hat entstehen lassen, verlangt ihre eigene Farbigkeit. Nichts mehr von dem Blühen der Farbe des Impressionismus, nichts mehr von dem Schreien des Expressionismus. Grau, braun, schwarz und dunkelgrün, das sind die Grundfarben, die überall bei den charakteristischsten Vertretern wiederkehren, in den zartesten Übergängen und Abstufungen gegeneinander gesetzt. Nur selten leuchtet ein kräftiges Rot auf, dann aber nicht wie ein jubelnder Fanfarenstoß oder wie ein zartes Verglimmen, sondern schwer und materiell. Dem Blau ist seine Feierlichkeit, seine samtene Tiefe genommen. Stumpf und sandig ist es geworden. Und doch können diese gedämpften Töne in ihrem stillen Zusammenklingen Harmonien von einer beglückenden Innigkeit schaffen, wie sie lange nicht mehr zu fühlen war. — Es ist ein ganz unbestreitbares Verdienst der Mannheimer Kunsthalle, diesen Querschnitt durch die nachexpressionistische Malerei gegeben zu haben. Der illustrierte Katalog, dem der Direktor der Kunsthalle, Dr. Hartlaub, ein kurzes Vorwort voranschickt, wird ein wertvolles Dokument für diese erste Zusammenstellung bleiben. *Strübing.*

MÜNCHEN

Im Kunstsalon Studio, Karolinenplatz 5, sind derzeit drei Sonderausstellungen zu

sehen: Hohlgläser, Fayencen und Zinn. Den Grundstock bildet jeweils eine ältere Sammlung mit Stücken, wie sie heute zum Teil nur noch schwer zu beschaffen sind.

In erster Linie gilt dies von den Gläsern, unter denen sich nicht nur schöne antike (syrische und römische) befinden, sondern auch gotische (fünf Krautstränke) von der Renaissance bis ins XVIII. Jahrhundert. Einzelne Objekte dürften Unica sein.

In der Fayencesammlung sind die Mehrzahl der Stücke Arbeiten der deutschen Manufakturen. Der Zahl nach am bedeutendsten ist die Zinnsammlung. Wenn auch nur wenige, ganz hervorragende Arbeiten darunter sind, so ist doch die Qualität ausnahmslos gut und einwandfrei.

Wie immer in diesem Kunstsalon, steht auch jetzt das Mobiliar auf einer beachtenswerten Höhe: deutsche, italienische, englische, holländische und französische Arbeiten. Um das Niveau der ausgestellten Bilder zu dokumentieren, seien folgende Namen genannt: Böcklin, Lenbach, Lier, Schönleber, Fr. und L. Voltz, M. Gaiser, Grützner, Waldmüller, Th. Rousseau, A. Ziem, Troyon u. v. a. *r.*

PRAG

Die Künstlervereinigung „Manes" hat eine schöne Ausstellung von tschechischen Malern des 19. Jahrhunderts zusammengebracht. Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt auf dem reichen Werk des Antonin Chittussi 1847—1891. (Vergl. Abb. in Heft 8 des „Cicerone".) Hier treibt eine vegetativ-breite, erdschwere Landschaftserfassung und lichtet sich in einer großzügigen, immer ehrlichen Malerei. Für diese Generation war Fontainebleau, dann Courbet das entscheidende Erlebnis. Die französischen Einflüsse beginnen die deutschen zu verdrängen. Chitussi verarbeitet diese Einflüsse in einer sehr selbständigen Weise. Seine Landschaften bringen den breiten, oft etwas herben Linienfluß Böhmens zu schöner plastischer Ausgewogenheit, in der eine ruhige, in dieser Ruhe aber oft erstaunlich satte Farbengebung die Fläche verlebendigt. Seine schöne Hingabe an das Kleine kommt in den Zeichnungen zur Geltung, die das vielfältige Leben der Details in bewegtem Linienspiel umreißen. Mit der Aufzeigung dieses umfangreichen Werkes hat sich die Künstlervereinigung „Manes" ein wirkliches Verdienst erworben. Der jung verstorbene Karel Purkyné (1834—1868) ist leidenschaftlicher, vital erregter, sein Werk durchzuckt von Vorstößen in eine kraftvolle, lebenssaftige Gestaltung. Er malt blutvoller. Farbe ist ihm nächstes Element; die Realität packt er kernig und robust an, und in der Gestaltung kommt er manchmal zu einer erstaunlichen Monumentalität. Wieder Courbet als Grunderlebnis. Wie mußte der auf den tschechischen „Erdgeist" wirken, und wie in ihm so auch in Purkyně ein Tag- und ein Traumrealismus. Am eindrucksvollsten der „politisierende Schmied", eine machtvoll-organisierte Leinwand, unumstößlich in Farbe und Form, und jene Stilleben, in denen sich — wie in den zwei hängenden Auerhühnern — ein echter Monumentalstil ankündigt. Nur ankündigt — denn solche Herolde holt die Natur meist bald zurück. Er starb, unbekannt, höchstens angefeindet, im Alter von 34 Jahren. Pinkas (1827—1901) pendelt zwischen Realismus und Romantik, bleibt im Genre stecken, kommt da aber zu ansehnlichen Nuancierungen. Barvitius (1834—1902) ist ein sympathischer Kleinmeister, der in seiner Frühzeit seine besten Sachen schuf. Im robusteren Jahrhundertende versagte er — da wo Purkyně mächtig begonnen hätte.

Schürer.

STUTTGART

Zum Gedächtnis des 25. Todesjahrs des schwäbischen Malers Theodor Schüz (1830—1900) hat das Kunsthaus Schaller eine kleine Sammlung von Bildern dieses Malers vereinigt, die bisher noch nicht gezeigt wurden, und die eine willkommene Ergänzung der Ausstellung „Schwäbische Kunst des 19. Jahrhunderts" bilden. Dieser Schüz war eine echte Malernatur; welche Fähigkeiten in ihm steckten, zeigt z. B. die breit hingemalte, der früheren Zeit angehörende Studie eines sitzenden Bauernmädchens, die von einer schönen Geschlossenheit des Kolorits ist. Auch ein kleines Bild „Sonntagmorgen", 1850 entstanden, geht in außerordentlich fortgeschrittener Weise dem Lichtproblem nach und sucht den Reiz eines von Sonne beschienenen Gesichtes festzuhalten. Der gleichen Periode gehört ein flottgemalter Bauernhof an. Überhaupt sind die Bilder der frühen Zeit, wie bei vielen deutschen Malern, frisch und vielversprechend, münden aber schließlich mehr und mehr in eine gute Durchschnittlichkeit. Schüz ist am stärksten in seinen Landschaften; an diesen läßt sich auch die Entwicklung seiner Malerei am besten verfolgen, die anfänglich breit und weich immer spritziger, aber auch härter wird. Doch vermag er in den späteren Gemälden, wie der „Landschaft mit Badenden" (1885), „Rast im Grünen" (1897) oder dem prächtigen „Maintal" (1892), den schon früher angeschlagenen farbigen Zusammenklang noch einheitlicher und voller zu gestalten.

Gleichzeitig stellt Schaller Graphik von Käthe Kollwitz aus, bekannte Blätter von eindringlichster Wucht, darunter besonders sechs Selbstbildnisse hervorzuheben. Daneben noch einige bemerkenswerte Bilder von Vlaminck, Kees van Dongen, Togores und Lascaux. *B—l.*

Denkmalpflege

MOSKAU

Zu den positiven Resultaten des Kulturlebens im neuen Rußland gehört zweifellos das Entstehen eines großen Netzes von Provinzmuseen, welche trotz eines unglaublich minimalen Budgets und oft mangelnden Personals dennoch als Sammelstellen für die Volkskunst der lokalen Distrikte sowie die daselbst aufgetauchten verschiedenartigen Kunstwerke von Bedeutung sind und eine kulturell wichtige Rolle spielen. Dies gilt auch für die lokale Denkmalspflege, der jetzt sogar in den fernen Enden des weiten Reichs oft viel mehr Aufmerksamkeit gezollt wird, als dies im zarischen Rußland der Fall war.

Besonders erfreulich wirkte im vorigen Jahr die Nachricht, daß auch die Regierung des ehemaligen Chanats Buchara, das jetzt als Republik Usbekistan zum Staatenverband Sowjetrußlands gehört, in der Person des Vorsitzenden des Rats der Volksnasire, Fajsulla Chodshajeff, beschlossen hat, die reichen Baudenkmäler des alten Buchara näher erforschen zu lassen. Waren doch gerade diese Denkmäler bisher wissenschaftlich noch gar nicht beleuchtet worden und zum großen Teil sogar unbekannt, da der Zutritt zu den Bauten, die meist sakralen Charakter tragen, auch für Russen sehr erschwert war. Und während die Baudenkmäler des nahen Ssamarkands zum größten Teil schon publiziert sind und auch in der neuesten europäischen Literatur vielfach figurieren, ist in letzterer von den zahlreichen bucharischen Bauten nur ganz selten gesprochen. Aber gerade Buchara vervollständigt das Gesamtbild der Architektur Mittelasiens in ganz hervorragender Weise. Denn, wenn in Ssamarkand gerade die Baukunst der Timuridenepoche, also 14. bis 15. Jahrh., besonders glänzend repräsentiert sind, fehlt dieselbe in Buchara fast gänzlich. Die Baudenkmäler gehen hier einerseits auf die Ssamanidendynastie bis ans Ende des 10. Jahrh. (Mausoleum des Sultans Ismail) zurück, um anderseits tief im 18. Jahrh., also schon nach Gründung des Chanats (Moschee Usta-Ruchi), auszulaufen. Mit der Ausführung der gestellten Aufgabe wurde von der bucharischen Regierung der Moskauer Architekt Moissej Ginsburg betraut, der in seinen Forschungen über die Kunst der Krimtataren sich bereits mit Problemen orientaler Kunst befaßt und auch als Theoretiker sich durch zwei unlängst publizierte Bücher — „Rhythmus in der Baukunst" und „Stil und Epoche" — einen Namen gemacht hatte. Die Sommermonate 1924 verbrachte G. mit einigen Gehilfen in Buchara, wo ca. 40 Baudenkmäler erforscht, bemessen und photographisch in allen Details aufgenommen wurden. Die Resultate der sehr intensiven Arbeiten der Expedition Ginsburgs wurden unlängst in einer speziellen Ausstellung in der „Russischen Akademie der Kunstwissenschaften" in Form von vielen Hunderten von Photographien, zahlreichen Plänen sowie Aquarellen in Naturgröße nach Fliesbekleidungen und Mosaiken der Besichtigung zugänglich gemacht und erweckten selbstredend das lebhafteste Interesse. Neben den Baudenkmälern sind auch manche Werke der angewandten Kunst, wie auch eine Anzahl schöner Miniaturen der bucharischen Schule aufgenommen worden.

Laut ursprünglicher Vereinbarung sollte dieses überreiche Material von G. für eine große Publikation verarbeitet werden, welche die Regierung Usbekistans herauszugeben beabsichtigte. Leider scheinen finanzielle Schwierigkeiten momentan die Ausführung dieses Plans zu verhindern; hoffentlich handelt es sich aber nur um eine temporäre Verzögerung, da die Veröffentlichung der bucharischen Kunstdenkmäler eine Ehrensache für die Regierung der Republik Usbekistan sein sollte und ihr nicht geringen Ruhm eintragen würde.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Moissej Ginsburg die Möglichkeit haben wird, während des nächsten Sommers seine Forschungen weiter auf das Innenland, d. h. in das jetzige Tadshikistan, auszudehnen. *P. E.*

Von Künstlern und Gelehrten

Am 1. Oktober 1925 scheidet der verdienstvolle Direktor des Frankfurter Goethemuseums, Prof. Dr. Otto Heuer, von seinem Amte, das er in schwieriger Zeit mit Umsicht und Geschick leitete. Ihm vor allem ist es zu danken, daß das Museum als solches über die Gefahr der Auflösung hinübergerettet wurde. An dem Aufbau der Sammlung hat Heuer selbst den allergrößten Anteil gehabt und auch seine wissenschaftlichen Beiträge zur Goethe-For-

schung dürfen an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Als sein Nachfolger wurde Dr. Ernst Beutler gewählt, der seit 1913 als Bibliothekar an der Staats- und Universitätsbibliothek in Hamburg angestellt ist. — Konservator der öffentlichen Kunstsammlung in Basel ist Prof. Friedrich Rintelen geworden, der seinerseits das Ordinariat für Kunstgeschichte an der Universität seinem Vorgänger im Museumsamte, dem Prof. H. A. Schmid, überläßt. Diese etwas eigenartige Lösung durch Tausch der Ämter dürfte trotzdem viel für sich haben und beendet damit die Basler Museumskrise. *n.*

Neue Bücher

Denkmäler des Theaters, Inszenierung (Dekoration), Kostüm des Theaters und der großen Feste aller Zeiten. Herausgegeben von der Direktion der Nationalbibliothek Wien. Bd. I, L. O. Burnacini: Maschere. Verlag R. Piper, München.

Mit den Theaterfigurinen des Burnacini liegt der erste Band der Denkmäler des Theaters vor. Er führt uns zugleich eine der interessantesten und packendsten Theaterpersönlichkeiten der Barockzeit vor Augen: Lodovico Ottavio Burnacini, 1636 geboren und in Wien 1707 gestorben, war als Baumeister nüchtern und zweckmäßig, um so größer offenbart sich seine Phantasie in seinen kostümlichen Theaterfigurinen, die uns in zwei Miniaturbänden, der eine, Min. 29, mit 78 Aquarellen, der andere, Min. 20, mit 189 Aquarellen in der Wiener Hofbibliothek erhalten sind. Aus diesem letzteren Bande, der in späterer Zeit den Titel „L. O. Burnacini, Maschere" mit dem Zusatz „forse dipinte per l' imperial teatro di Vienna sotto l' Imperatore Leopoldo I" erhalten hat, gibt der erste Band der 12 Bände umfassenden Denkmäler eine Auswahl von 20 Blättern. Ein Zusammenhang mit bestimmten Aufführungen des Wiener Theaters, dessen Theateringenieur Burnacini war, ist nicht festzustellen, sicher auch nie, wenigstens nicht unmittelbar vorhanden gewesen. Burnacini hat vielmehr aus der Fülle seiner Kostümentwürfe für Opern und Dramen diejenigen hier in peinliche und minutiöse Miniaturmalerei übertragen, die er in dieses sein handschriftliches Lebenswerk aufgenommen wissen wollte.

Vorlagen, die Burnacini für seine Kostüme der Völker aller Länder benutzt haben mag wie Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni, Venetia 1589 oder Petrus Bertelli, Diversarum Nationum Habitus, Patavia 1594 sind nur Anreger gewesen: das Charakteristikum der Tracht des Chinesen, des Ätiopiers u. a. sind hierher entnommen, aber darüber hinaus erhält alles eine vereinheitlichende barocke Note und der Chinese wird im Grunde genommen zum Theaterchinesen, der Ätiopier zum Theaterätiopier. So ist auch Haltung und Aktion der Figuren Theaterpose.

Kostümgeschichtlich liegt der Wert dieser Figurinen darin, daß sie uns einen lebendigen Einblick in die Kostümphantasie der Barockzeit geben, sie schaffen der Kostümkunde Möglichkeiten, die bisher noch gänzlich ungenutzt geblieben sind: über das getragene Alltagskostüm und das getragene Festgewand hinaus — neben den eigentlichen erhaltenen Kostümdenkmälern auch fast ausschließlich in der hierfür vielfach herangezogenen zeitgenössischen Malerei dargestellt — die letzten Konsequenzen kostümlicher Gestaltungsmöglichkeiten zu untersuchen. Überaus interessant ist es, zu beobachten, wie historische Reminiszenzen in modernster Bindung der Barockzeit verarbeitet werden, wie infolgedessen von der historischen Tracht nur äußere und äußerliche Anklänge noch vorhanden sind, wie der Künstler zwar stets von ihr ausgehend, doch immer schnell zur Zeittracht übergeht. Bei dem ganzen Bande, der 20 mustergültig reproduzierte farbige Tafeln umfaßt, kommt es auf den Genuß der Anschauung allein an, der Text tritt daher, absichtlich resignierend, zurück.

* * *

Die inzwischen erschienene zweite Mappe des Werkes umfaßt szenische Architekturen im wesentlichen der Barockzeit. Möglich, daß das Material der Wiener Nationalbibliothek, auf das sich die Publikation allein stützt, nicht ausreichte, um auch einen eindrucksvollen Einblick in die szenischen Bilder des Mittelalters, (Bühne von Valenciennes (1547) oder Bühne zur Aufführung des „Laurentius" von Brölmann in Köln (1581) oder einen Einblick in die szenischen Bilder der Renaissance (Palladio u. a.) zu geben. Die beiden Szenen aus der Vitruv-Ausgabe von Jean Martin, Paris 1572, geben nur in sehr abgekürzter Form eine Vorstellung, die geeignet ist allein den Gegensatz der Auffassung zu beleuchten. Möglich aber auch, daß noch immer in der Theaterwissenschaft für die Frühzeit das philologische Interesse über dem künstlerischen steht.

In keiner Zeit ist der Architekt so sehr der berufenste Theateringenieur gewesen

wie im 17. und 18. Jahrhundert. Männer wie Burnacini (1636—1707), die Künstlerfamilie Galli-Bibiena (1657—1756) und am Ende des 18. Jahrhunderts Piranesi (1756—1810) stehen daher im Mittelpunkt der Inszenierungsbilder dieser Mappe. Der Architekt wächst hier über seine eigentliche Aufgabe hinaus. Er braucht nicht mit der Landschaft und dem Terrain zu rechnen. Die Landschaft, sonst das Primäre, ist für ihn das Sekundäre. Man hat den Eindruck: er baut nicht die Architektur für die Landschaft, sondern die Landschaft für die Architektur. Einer Architekturkulisse links entspricht eine Baumkulisse rechts, die die gleiche Verkürzung aufweist. Der Symmetrie der Architektur entspricht Symmetrie des Baumwuchses und der Landschaft.

Die Wirklichkeitsgestaltung aufgetürmter Baumassen, die für die eigentliche Barockzeit charakteristisch ist, bald zerflatternd im heiteren Linienspiel der Formen, bald scharf konzentriert zur wesentlichen Bühne der Theaterhandlung zielend, wird erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts — so lange hält sich hier die Tradition — durch ein neues Problem abgelöst: Gestaltung der Architektur durch das Licht. Dieser Gegensatz zur vorhergehenden Zeit überrascht bei Quaglio (1730—1804), bei Piranesi, der oft erstaunlich modern in seiner Inszenierung wirkt, und bei Gasparo Galliari (um 1800). Es ist das Verdienst der von Gregor zusammengestellten Mappe, diesen Gegensatz bildlich besonders einleuchtend herausgestrichen zu haben. Neben dem kurzen, knapp neun Seiten umfassenden Text wird man stets gern Joseph Gregors „Wiener Szenische Kunst, die Theaterdekoration der letzten 3 Jahrhunderte", Wien 1924 zu Rate ziehen. *Alfred Rohde.*

Valerian von Loga, Die Malerei in Spanien vom 14. bis 18. Jahrhundert. Aus seinem Nachlaß herausgegeben von Osk. Fischel und E. Kühnel. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin. 440 S. und 212 Abbildungen.

Es ist nicht leicht, diese Arbeit, die der zu früh verstorbene Valerian von Loga in nicht völlig druckfertigem Zustande hinterließ, zu kritisieren. Sicherlich hätte das Buch ein anderes Aussehen bekommen, und sein Wert wäre größer geworden, wenn die Möglichkeit für ihn bestanden hätte, selbst noch die letzte Hand an sein Werk zu legen. Die neueste Literatur ist nicht mehr berücksichtigt, und leider sind auch manche Irrtümer zu buchen, die Verfasser selbst wohl als solche erkannt hätte, wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen. Die Herausgeber haben eine Umarbeitung des Manuskriptes in jedem Sinne vermieden, der originale Zustand sollte gewahrt bleiben, sie haben nur die Einteilung des Stoffes, die gänzlich fehlte, selbständig vorgenommen und die einzelnen Kapitel mit Überschriften versehen. Die Verdienste Logas um die Erforschung der spanischen Kunstgeschichte sind anerkannt, und wenn auch seine wissenschaftliche Leistung in nicht unwesentlichen Punkten bereits überholt ist, darf man nicht vergessen, er hat seinerzeit das Erbe, das Carl Justi der Spanienforschung hinterlassen hatte, als einziger übernommen, und er hat es nicht nur gut verwaltet, sondern auch bereichert. Vor allem sind Logas Publikationen über Goya von Bedeutung. Nun hatte er sich bereits seit vielen Jahren das Ziel gesetzt, einmal die Malerei in Spanien im Ganzen darzustellen. Die Absicht ist verwirklicht, das Buch liegt vor uns, und man fühlt, mit welcher Liebe und Bewunderung er das Material sammelte und zusammenbaute. Es ist eine entwicklungsgeschichtlich orientierte Darstellung, eigentlich keine Entwicklungsgeschichte selbst, mehr Künstlerbiographie als Kunstgeschichte im neuen Sinne, und der Verfasser hat, wie mir scheint, sich manchmal zu sehr auf Palomino, Ponz und Bermudez verlassen. Indessen ist auch dieses Buch von Nutzen trotz der kritischer gehaltenen und weiter ausholenden „Geschichte der spanischen Malerei" von August L. Mayer. Beide Bücher ergänzen sich, nicht nur im Abbildungsmaterial, sondern auch im Text. Die Ausstattung des Logaschen Buches ist vorzüglich, manche Malerfiguren, die sonst nicht gebracht werden, sind hier dargestellt worden.

Ich beschränke mich darauf, an dieser Stelle einige Berichtigungen zu geben. Das erste Kapitel handelt von der „Entstehung und ersten Blüte lokaler Malerschulen"; einiges ist neu, einige Abbildungen sind wertvoll. Dann werden die „fremden und nationalen Strömungen im Zeitalter Philipps II." erörtert, und „die Führer zum neuen Stil und dem Italismus des 17. Jahrhunderts" behandelt. Führer zum neuen Stil ist auch Ribera. Von ihm heißt es, er müsse in die italienische Kunstgeschichte eingereiht werden; man kann auch anderer Meinung sein. Spricht es etwa für italienische Auffassung, wenn Loga von der „Beweinung Christi" in San Martino behauptet, in ihr sei „der an Matthias Grünewald grenzende novellistische Verismus auf die Spitze getrie-

ben"? Leider sind nur wenige Werke genannt, und das Wesen des Ribera-Stiles wird nur ganz allgemein charakterisiert. Pedro Orrente nennt er den „spanischen Bassano", doch gibt diese Bezeichnung einen falschen Begriff von seinem Stil. Die Valencianer Villas und Mateo Gilarte werden zum erstenmal in die deutsche Literatur eingeführt. Die Interpretation von Grecos Kunst ist leider recht mißglückt. Da heißt es z. B.: „Greco bedeutet für die spanische Kunstgeschichte, ebenso wie für die Geschichte des Geschmacks, nur eine Episode... Nur äußere Umstände, sein unkontrolliertes Talent und eine in Bizarrerien sich verlierende krankhafte Veranlagung haben ihn verhindert, die Grenzen der Kunst, wie Veláquez, zu überschreiten." Merkwürdigerweise wird Giulio Clovio für Grecos langgestreckte Proportionen und kleine Köpfe verantwortlich gemacht. Das Porträt Pompeo Leonis soll Selbstbildnis des Bildhauers sein, und von Grecos Hand soll auch noch das Porträt des Magisters P. Masutio de 'Masuti stammen! Das Porträt in Sevilla ist natürlich kein Selbstbildnis und kann schon wegen des Motivs des Mühlsteinkragens nicht in der Frühzeit des Toledaner-Aufenthaltes entstanden sein. „Correggios Unteransichten und Verkürzungen wurden für ihn verhängnisvoll", und die Nachtstücke mit Kerzenbeleuchtung des erst 1590 geborenen Honthorst sollen ihn angeregt haben! Bei dem „Espolio" wird von einer „räumlichen Vertiefung und perspektivischen Meisterschaft" gesprochen. Wie völlig er ihn mißverstanden hat, beweisen noch folgende Sätze: „Von der modernen Überschätzung ward er in den Mittelpunkt von Ateliergeschwätz und Sensationsbedürfnis gehoben. Menschen mit normalen Sinnen werden ihm schwer folgen können."

Besser als Greco sind Luis Tristan und Mayno aufgefaßt, die verhältnismäßig ausführlich dargestellt werden. Pantoja de la Cruz ist 1609, nicht 1608 gestorben. Bei Zurbarán kommen nur zwei, nicht sieben Szenen aus dem Leben des Pedro de Nolasco als echt in Betracht. Zurbarán wird gewaltig überschätzt: „Weder Dürer noch Raphael, auch Navarrete und Greco nicht können sich an schöpferischer Erfindungskraft mit diesem Sohn des weltentrückten Estremadura messen" (S. 272). Die „Anbetung der Hirten" in der Nationalgalerie von London ist natürlich kein Zurbarán, sondern stammt, wie längst nachgewiesen, von Pablo Legote. Sehr bin ich damit einverstanden, daß die Bilder im Kloster Guadalupe nicht als Höhepunkt von Zurbaráns Kunst bezeichnet werden dürfen.

In dem auffallend kurzen Kapitel über Velázquez ist zunächst zu bemerken, daß die „Anbetung der Könige" nicht mehr auf 1619, sondern auf 1617 angesetzt werden muß. Das Porträt des Infanten Don Carlos im Prado wird irrtümlicherweise als das Philipps IV. ausgegeben. Die beiden landschaftlichen Skizzen aus der Villa Medici werden in die Zeit des zweiten römischen Aufenthaltes verlegt, was nicht stimmen kann. Einverstanden bin ich mit der frühen Datierung von „Antonius und Paulus": „um 1635". Mazzos Geburtsdatum wird um 1617 angegeben; neuerdings nimmt man das Jahr 1612 an. Die Ansicht von der Alhambra kann kaum von seiner Hand sein. Sehr gut ist Ant. del Castillos Kunst charakteriesiert, und die Figur des 1608 zu Sevilla geborenen José de Sarabia wird neu eingeführt.

Ungewöhnlich warme Worte widmet Loga dem Murillo: „Murillo bedeutet nicht nur in der spanischen Kunst einen Höhepunkt: der Weg zum Licht, den Correggio, Tizian, Rubens und van Dyck beschritten, hat ihn auf den Gipfel geführt, und ihm, der über jene Wahrheiten, welche ihre Gläubigen die Kirche lehrt, niemals gegrübelt, öffnete der Himmel seine Pforten;" als „Komponist und sicherer Zeichner wird er seinen Platz neben den Größten stets behaupten". Das Datum für die „Vision des Hl. Antonius" in der Kathedrale von Sevilla ist falsch angegeben, 1656 war das Bild fertiggestellt. Unter den Nachahmern werden Bernardo German Llorente genannt, der sonst fehlt. Auch die hohen malerischen Qualitäten der Kunst des Valdés Leal werden gebührend gewürdigt: „Nach seinem Tode hat es in Sevilla keinen Maler gegeben, der ihm gleichkam an Reichtum der Erfindung." Die letzten Kapitel gelten Bayeu und Goya. Daß Grecos Verkürzungen im Espolio-Bild Goyas „Gefangennahme Christi" von 1788 beeinflußt haben, halte ich für ausgeschlossen. Absichtlich wird Goya nur kurz behandelt. Loga hat über diesen spanischen Maler sein Bestes gesagt, das unvergessen bleiben soll.

Hugo Kehrer.

Oswald Achenbach — Sorrento mit dem Blick auf Capri

Bes. Kunsthandlung Eduard Schulte, Berlin

Oswald Achenbach

Mit einer Vierfarbenwiedergabe und acht Abbildungen auf vier Tafeln / Von GEORG BIERMANN

DER Revisionsprozeß der Kunstgeschichte macht täglich neue Fortschritte. Hatte der Expressionismus u. a. die Kunst der Primitiven, nicht zuletzt auch die Kunst des frühen deutschen Mittelalters, daneben ganze Provinzen von Asien dem Bewußtsein der Zeit näher gebracht, so hat uns vornehmlich die Erfahrung der letzten Vergangenheit in unserem Urteil früheren Epochen gegenüber wieder freier und unbefangener gemacht. Unter dem lauten Streit der Tagesmeinungen und der sich bekämpfenden Richtungen schien ein Jahrzehnt lang die einstige Distanz zu den Dingen überhaupt abhanden gekommen zu sein. Man wollte wohl diese oder jene Einzeltatsache auch innerhalb der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts gelten lassen, aber man sah nicht mehr die Zusammenhänge im Großen, und für viele der eifrigsten Wortführer der neuen Bewegung stand die gesamte deutsche Malerei jener Epoche zu sehr unter dem Schatten der Franzosen, wobei man vor allem den Unterschied der Rassen übersah, die von Haus aus, auf Grund der Gegensätze in Tradition und Ressentiment, auch künstlerisch in ihren Werken zwei sehr voneinander verschiedene Weltanschauungen verkörpern.

Wenn wir uns heute wieder ein wenig mehr auf die Tatsachen unserer eigenen künstlerischen Vergangenheit besinnen, so hat das mit den Schlagworten von Nationalismus und Europäertum überhaupt nichts zu tun, und so gern wir uns in mehr als einer Hinsicht der höheren malerischen Kultur des französischen Impressionismus beugen, so sehr sind wir auf der anderen Seite berechtigt, solche Erscheinungen letzter deutscher Vergangenheit unserer Gegenwart zurückzugewinnen, die etwa wie Oswald Achenbach unserer Überzeugung nach zu früh vergessen wurden, oder deren Leistungen wir überhaupt erst jetzt richtig zu übersehen, in der Lage sind, nachdem wir durch die Erfahrungen gerade des letzten Jahrzehntes einen sicheren Standpunkt für künstlerische Wertung gewinnen durften.

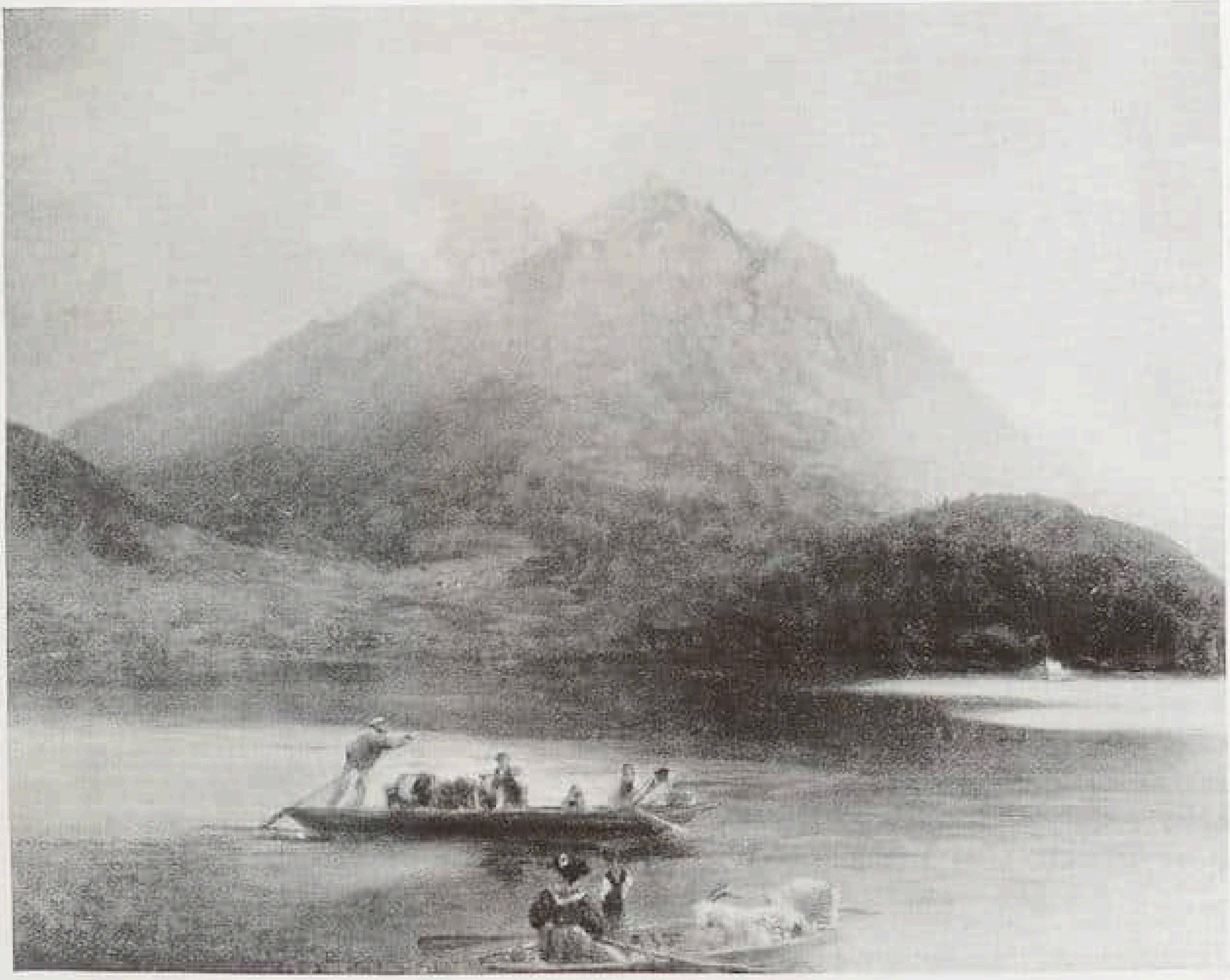
Da wird es denn zunächst offenbar, daß die Kunst dieses deutschen Landschafters wie nur weniger seiner Zeitgenossen tief in der Tradition deutscher Malerei verwurzelt war und daß gerade Oswald Achenbach Fortführer einer kunstgeschichtlichen Entwicklung gewesen ist, die einerseits ihre Anknüpfung an die deutsche Romantik, andererseits nicht minder stark auch an die Überlieferung des Deutsch-Römertums gesucht und gefunden hat. Diese hat vor Oswald Achenbach zuletzt rein und groß noch Franz Dreber verkörpert, der seinerseits wieder Antipode des sogenannten heroischen Stils der Schirmer, Lessing u. a. gewesen ist. Es wäre in diesem Zusammenhang leicht, bestimmte Entwicklungsreihen aufzuzeigen, wie sie einer empirischen Kunstgeschichtsschreibung immer sehr willkommen sind. Wichtiger dagegen erscheint im Augenblick die Feststellung, daß sich im Werk Oswalds alle jene aus der Überlieferung bekannten Merkmale zu neuer Synthese verdichten, die wir längst als Ausdruck deutscher Landschaftsmalerei schlechthin kennen: Jener Wahrheitsdrang der Natur gegenüber und daneben jener schwärmerische Hang des echten Poeten, die Dinge, die er gestalten will, irgendwie dichterisch durch die Mittel von Licht und Farbe zu intensivieren. Wenn unser Meister dergestalt heute in der Hauptsache als ein neuer Verkünder italischer Schönheit vor unseren Augen steht, so will trotzdem der

Leistung gegenüber das Motiv als solches fast nebensächlich erscheinen, weil die Art dieser Bilder im Grunde immer nur deutsch anmutet. Aber gerade Oswald Achenbach ist sehr im Gegensatz zu dem heroischen Stil eines Böcklin zeitlebens im Anblick südlicher Schönheit beinahe Naturalist geblieben. Das Romantische liegt bei ihm weder in der Idee noch in der Historie (man denke, daß dieser Maler Zeitgenosse der Cornelius, Piloty und Makart war), sondern nur in dem Zauber seiner Palette, die der geschauten Natur letzte rein malerische Schönheiten zu entlocken weiß. Will man innerhalb seiner Generation einen gleichgesinnten deutschen Maler nennen, darf man nur an Thoma (und etwa noch Haider) erinnern, dessen italienische Bilder und Aquarelle aus den siebziger Jahren ungefähr die gleiche Einstellung gegenüber dem Zauber des Südens erkennen lassen. Ein anderer Vergleich zur richtigen Fixierung des rein künstlerischen Standpunktes weist nach einem Wort Walter Cohens nicht ganz mit Unrecht auf den italienischen Corot hin, soweit es sich dabei einerseits um die „dichterische" Note, andererseits um die kultivierteste Umschreibung von Campagna-Motiven handelt. Aber Oswald Achenbach deshalb als einen deutschen Corot anzusprechen, scheint mir schon deshalb nicht richtig, weil in der Tat hinter dem Werk gerade dieses Malers die gewichtige Fülle einer deutschen Überlieferung steht, für die der oben zitierte Dreber eine Art Bindeglied darstellt.

Vor allem aber ist es verkehrt, gerade diesen deutschen Landschafter zu sehr in den engen Kreis der sogenannten Düsseldorfer Malerschule mit einzubeziehen, weil im Geiste der lokalen rheinischen Tradition Schirmer und Lessing vielmehr als Achenbach den Geist der Düsseldorfer Akademie verdeutlichen. Ja diese Art lokaler kunstgeschichtlicher Fixierung paßt vielleicht auf den zwölf Jahre älteren Bruder Andreas, während sie dem viel kosmopolitischer gesinnten Oswald durchaus widerstrebt. Gerade diese Tatsache der lokalen Einbeziehung in den zufälligen Kunstkreis rheinischer Observanz hat zweifellos dem Andenken eines Oswald Achenbach mehr geschadet als genützt, und wenn die von vielen heute längst als dringlich empfundene Ehrenrettung Oswalds wirklich Tatsache werden soll, dann müssen wir uns daran gewöhnen, in ihm nur den großen deutschen Künstler schlechthin zu sehen, wie etwa einen Leibl oder Thoma, ohne immer wieder daran zu erinnern, daß er in Düsseldorf seine eigentliche Heimat hatte und seinem Wesen nach ein Vollblut-Rheinländer gewesen ist, der zufällig in Düsseldorf von 1863—1871 an der Akademie den Posten eines ordentlichen Professors versehen hat. Er, der der letzte Romantiker der italienischen Landschaft war, hat heute das Recht, einzig und allein an seiner Leistung gemessen zu werden, und die bleibt in ihren großen Resultaten nach Abzweigung alles nur Nebensächlichen so absolut achtunggebietend für die deutsche Kunstgeschichte bestehen, daß es nachgerade an der Zeit ist, sie endlich auch rein historisch richtig zu fixieren.

Oswald Achenbach hat von sich immer wieder behauptet, daß die Natur seine beste Lehrerin gewesen sei, und als ihn irgendwo einmal in einem Modebade ein vorlauter Offizier fragte, welcher Richtung er nun eigentlich angehöre, hat er schlagfertig erwidert: Der südlichen Richtung, weil es ihm im Norden zu kalt sei. Man mag diese Äußerungen des Künstlers nicht als Bonmot verkennen; denn sie geben durchaus den Schlüssel zum Verständnis seiner Malerei. In seinem Sentiment folgte er dem jahrhundertalten Triebe der Deutschen nach Italien; das Auge aber entdeckte dort die Natur in einer so bis ins letzte erfühlten Abgeklärtheit im Sinne des rein Malerischen, daß seine Bilder zu seiner Zeit mit Recht für alle mit Erinnerung beladenen

Oswald Achenbach — Strand von Neapel. 1857



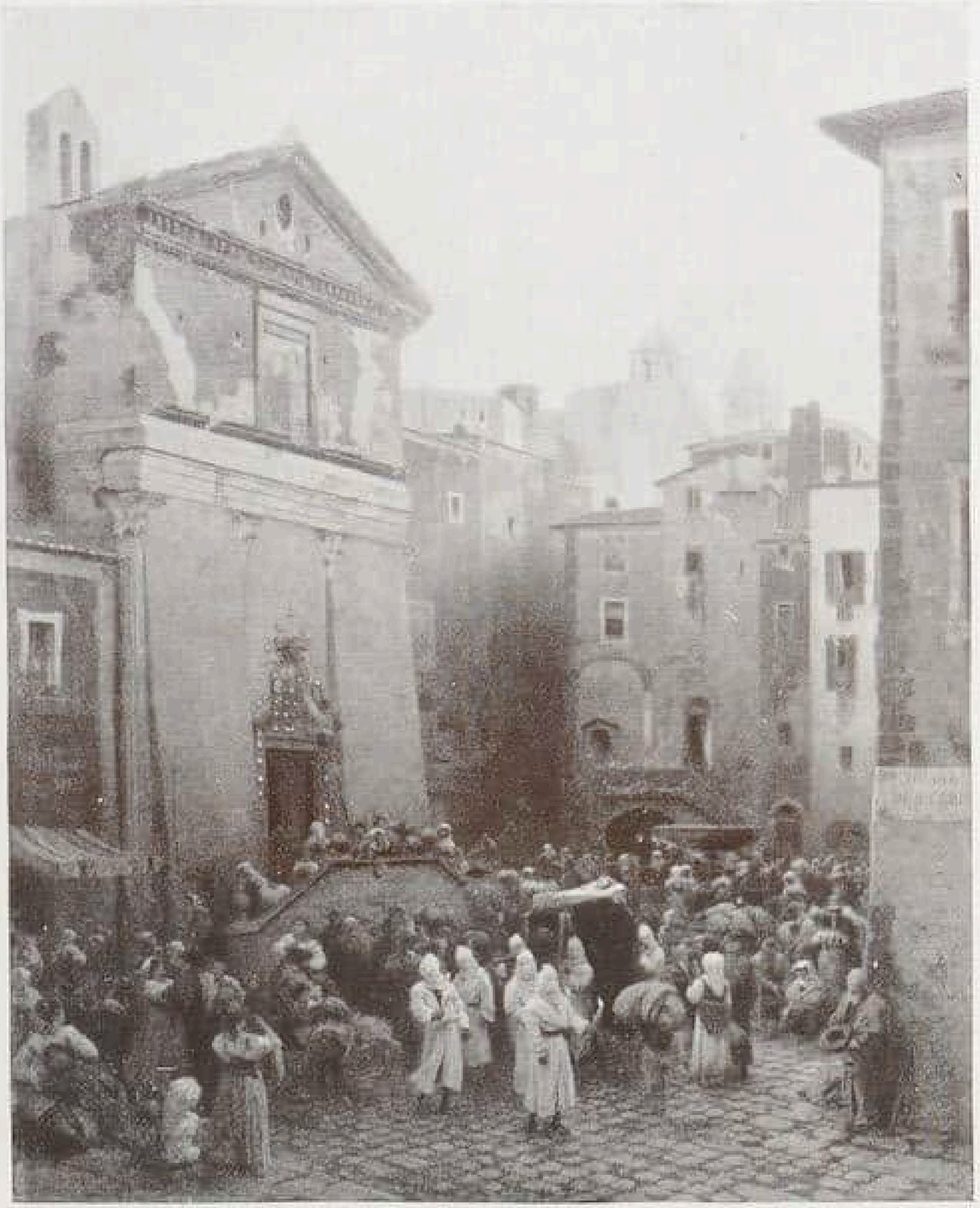
Oswald Achenbach — Pilatus

Oswald Achenbach — Am Golf von Neapel

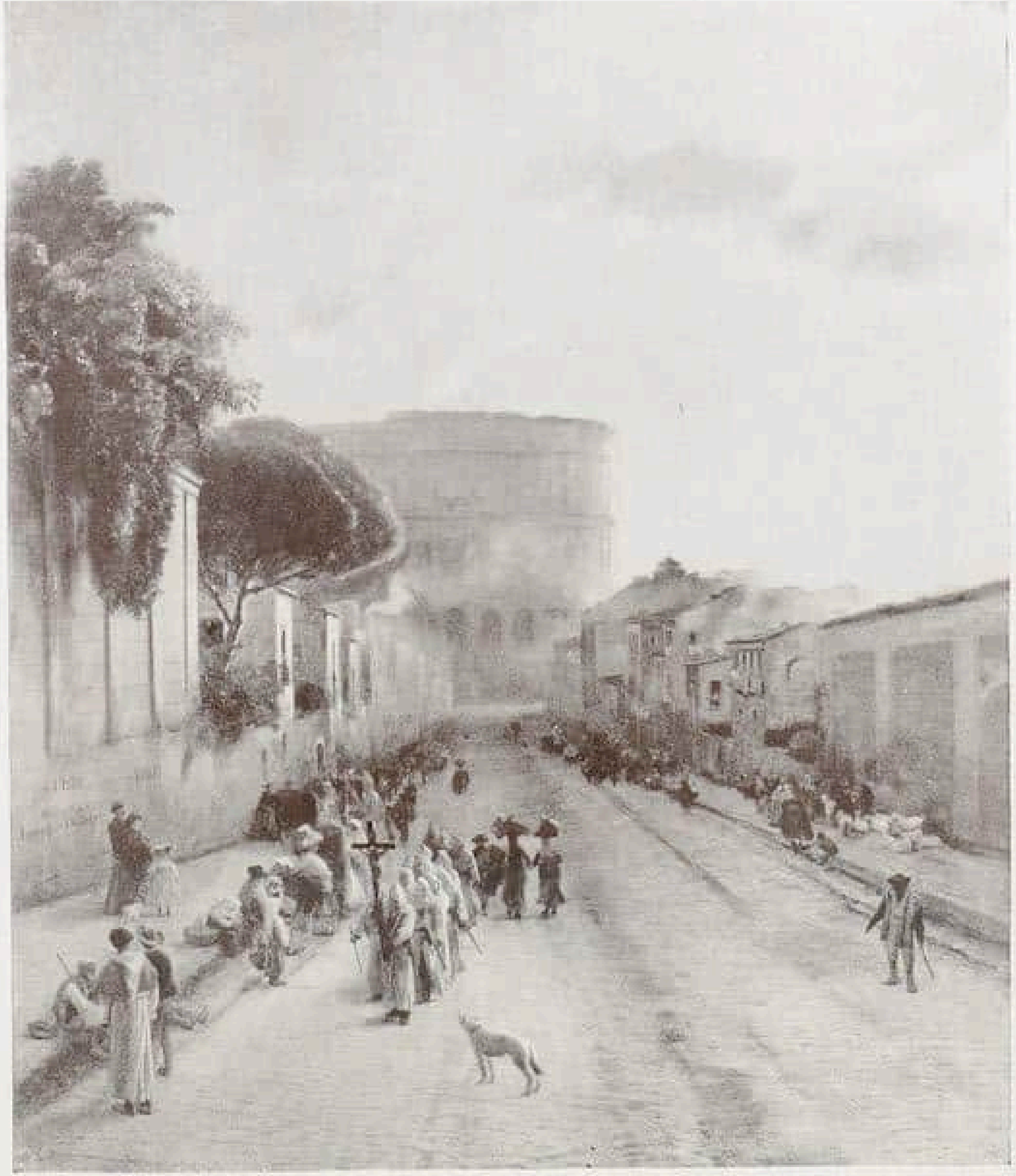
Oswald Achenbach — Die Thermen des Caracalla

Oswald Achenbach — Straße bei Sorrent, Blick auf Capri

Oswald Achenbach — Blick auf Sorrent



Motiv aus Palestrina. 1859



Via San Giovanni in Laterano mit Blick auf das Colosseum (Rom)

Städtisches Suermondt-Museum, Aachen

Oswald Achenbach

Italienfahrer ein Quell des Entzückens waren. Das aber hat seinem Nachruhm gerade geschadet; denn um der südlichen Motive willen verfiel er dem Odium, ein Modemaler zu sein, und in der Tat gab es zu seiner Zeit zum mindesten im Rheinland keine Ausstellung, wo nicht ein Oswald Achenbach der vielbewunderte Mittelpunkt gewesen wäre und kein rheinisches Haus von Belang, das nicht mindestens eines seiner Bilder sein eigen genannt hätte. Düsseldorf hat ihn — das darf heute ruhig gesagt werden — in diesem Sinne dem übrigen deutschen Kunstbewußtsein entzogen, weil es einen Oswald zu sehr für die lokale Tradition reklamierte, von der sein Erbe auch heute noch nicht ganz befreit ist.

An diesem Punkt hat zunächst einmal der Prozeß der Neuorientierung in unserer Zeit anzusetzen, indem wir uns daran gewöhnen müssen, einen Oswald Achenbach fortan, der Bedeutung seines Werkes entsprechend, nicht als Exponenten der Düsseldorfer Lokalkunst, sondern schlechthin als einen der vollwertigsten Vertreter deutscher Landschaftsmalerei überhaupt zu erkennen, wie das zu seiner Zeit z. B. die Franzosen getan haben, die jahrelang durch den Pariser Goupil fast die Hälfte alles dessen, was Oswald damals geschaffen, ihrem Privatbesitz einverleibten. Und wenn eine so für alle malerischen Werte hervorragend geschulte Rasse wie die Franzosen sich schon frühzeitig der Kunst dieses Rheinländers bemächtigt hat, dann sollte uns diese Tatsache zum mindesten nachdenklich stimmen. Heute aber, wo wir auch die französische Malerei des 19. Jahrhunderts einigermaßen zu kennen glauben, darf gesagt werden, daß Frankreich nach jenem Corot d'Italie keinen Landschafter mehr gehabt hat, der ähnlich wie unser Künstler den prickelnden Reiz südlicher Farben, südlicher Menschen und der Atmosphäre einzufangen vermocht hätte.

Zwischen den Anfängen seiner Kunst, die durchaus aus der deutschen Überlieferung hervorging — wie das etwa aus der hier reproduzierten Schweizer Gebirgsvedute oder dem früheren Strandbild von Neapel ersichtlich wird — und jenen letzten kühn hingezauberten impressionistischen Bildern, die meist nichts als bloße Untermalung und Auflösung des sonst so starken formalen Aufbaus zugunsten reiner farbiger Effekte gewesen sind, vollzieht sich innerhalb der europäischen Malerei jener Prozeß neuzeitlichen Sehens, für den das Werk eines Oswald Achenbach in seinen einzelnen Etappen besonders symptomatisch ist. Zweifellos war er immer mehr Maler als Formgestalter. Aber es hieße dennoch den Reiz dieser Kunst verkennen, wollte man leugnen, daß hinter all diesen köstlichen Visionen von südlichem Licht und Leben nicht auch das Gefühl für Aufbau und Form lebendig gewesen wäre. Zugegeben, daß unsere Zeit, von anderen Voraussetzungen ausgehend, mehr Freude an bewußtem Gestalten der Natur als an ihrem nur malerischen Erfassen besitzt, sind deshalb diese Visionen einer südlichen Welt, wie sie Oswald aus seiner Palette hervorzauberte, weniger groß in der Form! Wohl ließ er vom eigentlichen Leben soviel an Saft in seine Bilder hineinströmen, daß viele dieser Gemälde zugleich auch ein köstliches Schauspiel von Mensch und Natur offenbaren. Viele von uns haben Rom, die Campagna und den Golf von Neapel erlebt, aber wer im Frühling und Herbst dort unten an Morgen und Abenden dieses grandiose Naturschauspiel des Ineinandergreifens und Zusammenfließens reiner südlicher Tinten gesehen hat, steht nicht ergriffen vor Bildern, wie sie an dieser Stelle als spärliche Beispiele einer unübersehbaren malerischen Hinterlassenschaft zur Verdeutlichung des Gesagten abgebildet werden. Hier steht einer der wenigen wirklichen deutschen Malerpoeten vor uns, dessen Vermächtnis endlich Gerechtigkeit fordert, weil

wir uns das Erbe der Väter nicht entfremden lassen wollen, bloß weil wir heute eine andere Einstellung zu den Dingen besitzen. Dieser Maler war ein Musiker auf seiner Palette, und sein Werk ist Erinnerung an ein Italien, das längst nicht mehr besteht, an ein Land, in dem jeder Tag ein Dichtertraum war. Das Land Mussolinis und der neu erwachte Amerikanismus, der das Herz der Städte herausreißt und auf die Pflastersteine wirft, hat zu der Kunst eines Oswald Achenbach kaum noch eine Beziehung. Je mehr aber das alte Italien seinem unvermeidlichen Schicksal verfällt, um so reiner steigen diese Bilder wie Erinnerungen an ein Paradies, das der Menschheit längst verloren ging, vor unseren Augen auf. Auch kulturgeschichtlich ist deshalb Oswalds Werk besonders bedeutsam und gewissermaßen ein letzter Schlußpunkt unter der deutschen Sehnsucht nach den südlichen Gefilden. Seien wir stolz darauf, daß dieser Maler, der den Vergleich mit dem gleichzeitigen Frankreich wahrlich nicht zu scheuen braucht, die letzte Romanze auf den Traum des Südens sang, wie sie weder zu seiner Zeit noch später je ein Italiener selbst zu dichten vermocht hat.

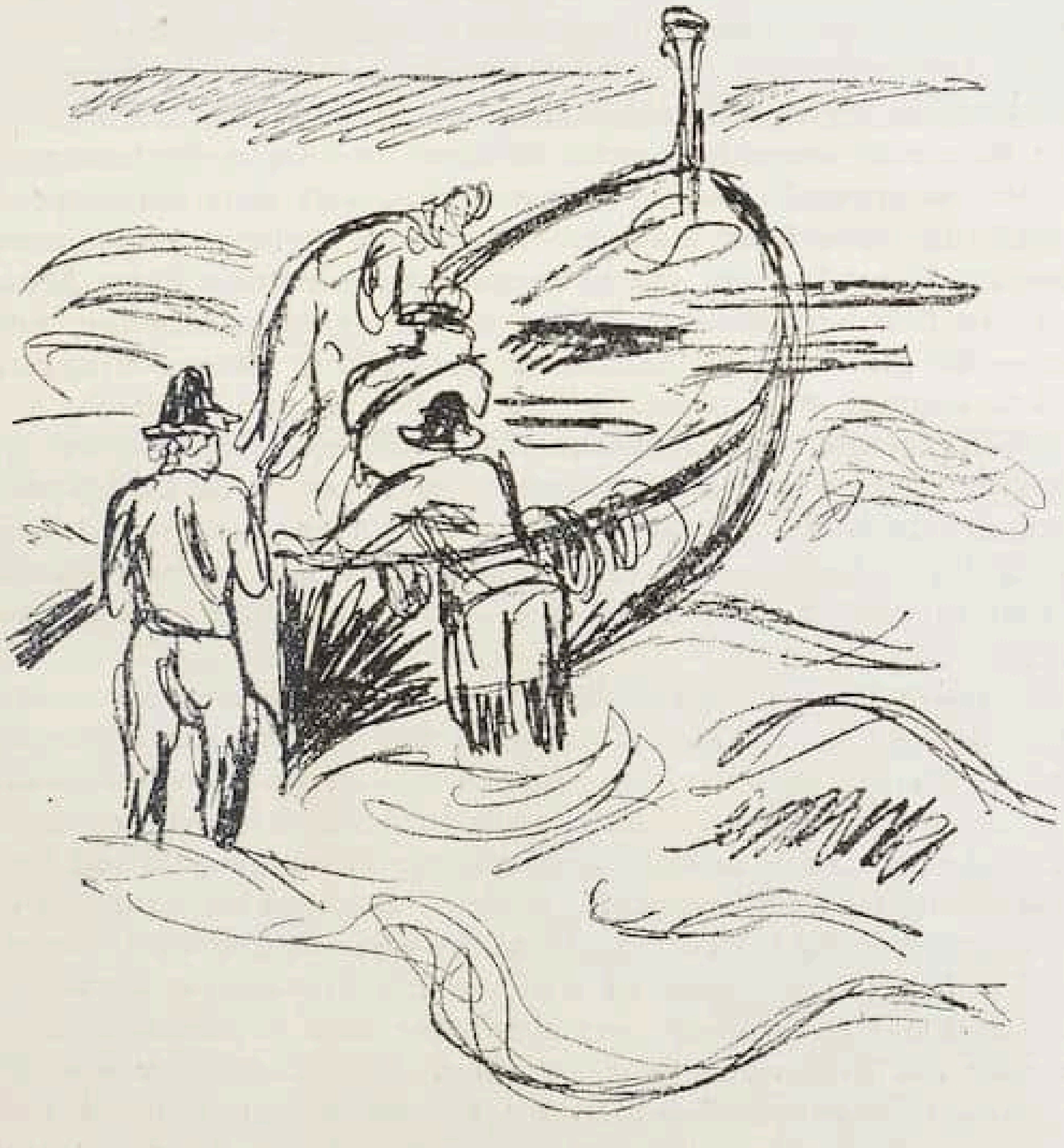
* * *

An dieser Stelle aber und in solchem Zusammenhang sollen einige kurze Lebensdaten über Oswald Achenbach nicht unerwähnt bleiben:

Die wichtigsten biographischen Tatsachen sind für unseren Meister in den Erinnerungen enthalten, die die Tochter Caecilie 1911 in Velhagen & Klasings Monatsheften (Heft 2 und 3) veröffentlicht hat. Oswald Achenbach ist am 2. Februar 1827 in Düsseldorf geboren und daselbst am 31. Januar 1905 gestorben. Seine erste Jugend verlebte er in München, und an diese Tatsache knüpfen sich noch viele seiner schönsten Alterserinnerungen. Aber der unruhige Vater, der sich auf vielen Gebieten versucht hatte, kehrte bald wieder nach Düsseldorf zurück und lebte hier als Schriftsteller und Dichter. Oswald wurde früh in Düsseldorf Schüler seines bereits zu Ansehen gekommenen, zwölf Jahre älteren Bruders Andreas und vorübergehend auch von Schirmer, dessen heroische Art indes offenbar keinen Eindruck auf den Schüler hinterließ, der in seiner Jugend nichts als reiner Naturalist im besten Sinne des Wortes gewesen ist. Auf der Suche, die Natur leibhaftig und ungeschminkt zu erhaschen, hat Oswald seine ersten künstlerischen Wanderfahrten unternommen, die ihn zunächst an den Rhein, nach Oberbayern, Tirol und die Schweiz führten und nach Oberitalien, das der Achtzehnjährige erstmals, noch beeindruckt vom heroischen Stil Schirmers, 1845 erlebt. Fünf Jahre später ist er dann in Rom, Tivoli, im Sabinergebirge. 1857 aber erlebt er zum erstenmal Neapel, Capri und den Golf, der ihm Jahrzehnte hindurch die prachtvollsten Motive für seine Malkunst geschenkt hat. Diese damals im Süden gesammelten Eindrücke haben viele Jahre vorgehalten, und es ist durchaus bemerkenswert, daß all die Bilder, die Achenbach inzwischen vom Süden malte, fast ausschließlich dem Gedächtnis, besser gesagt, dem inneren Gesicht erwachsen sind. Erst im Jahre 1871, als er seine offizielle Verbindung zur Düsseldorfer Akademie bereits zu lösen beginnt, ist Oswald wiederum für längere Zeit in Italien, das er von da an nur noch vorübergehend, so 1882, später in seinem nördlichen Teil noch einmal 1885 und 1895 besucht hat.

Solche Feststellungen sind unbedingt wichtig; denn wollte man allein von der Summe seiner italienischen Landschaftsbilder auf das Leben dieses Malers schließen, möchte man glauben, daß er nur selten Italien verlassen habe, während genau das Gegenteil der Fall ist. Einmal voll des trunkenen Zaubers

südlicher Landschaft, blieb Oswald Achenbach durchaus der Besitz jenes imaginären Schauens, das sich von Tag zu Tag, von Jahr zu Jahr sprudelnd in seinen Bildern entlud. Die Skizze und Studie vor der Natur war nur selten die Grundlage für die etwa später ausgeführte große Arbeit. Beziehungen solcher Art sind bisher nur in ganz wenigen Fällen feststellbar. Dagegen halfen ihm die reinen Naturstudien sehr wohl, die inneren Gesichte zu intensivieren, nie aber waren sie direkte Hilfsmittel für die Konzeption eines Gemäldes, das seine malerische Größe immer nur dem inneren Schauen dankte. Die ihm eingeborene Akribie des Naturwissenschaftlers hat ihn vielleicht hier und dort an der letzten Freiheit der Imagination gehindert. Erstaunlich wirkt gerade darum die Größe der rein formalen Konzeption seiner Bilder, deren letzter Trumpf immer wieder das Zusammenspiel von Licht und Farbe bleibt, das oft zu einer Kühnheit gesteigert ist, daß man Visionen der Natur, aber nicht mehr diese selbst zu erleben wähnt. Dies aber ist der Punkt, der für den Künstler spricht. Stile und Richtungen sind dem Modegeschmack unterworfen. Ewig bleibt nur das Antlitz Gottes, wie es sich dem Menschen im Gegenüber der Schöpfung offenbart. Und wer solcher Art wie Oswald Achenbach letzte Geheimnisse der Natur in ein Symbol von Licht und Farben bannen konnte, der wird als Künstler allen Modeströmungen zum Trotz in der Geschichte bestehen, weil das Werk in sich die Größe hat, unvergänglich zu sein.



Robert Genin. Schiffer im Boot

Leihausstellung aus Privatbesitz im Städelschen Kunstinstitut

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von OSWALD GÖTZ

NACH einigen vergeblichen Anläufen in den letzten Jahren konnte nun endlich die geplante Leihausstellung von Meisterwerken alter Malerei im Städelschen Institut eröffnet werden. Den letzten Anstoß zu diesem Unternehmen gab das 25jährige Bestehen des Städelschen Museumsvereins, aus dessen Kreisen auch die meisten Bilder stammen. Wer die starke Verschiebung des privaten Kunstbesitzes, von der auch Frankfurt nicht verschont geblieben ist, mit wachsender Besorgnis verfolgt hat, stand dieser Ausstellung mit gewisser Skepsis gegenüber. Waren doch gerade große Sammlungen, wie die de Riddersche oder die von Ganssche, die zu den größten und schönsten in Frankfurt zählten, erst vor kurzem dem hiesigen Privatbesitz verlorengegangen. Wohl wußte man noch einige wenige große Sammlernamen, aber man fragte mit Recht nach wirklich altüberliefertem Besitz mit Bildern von Ruf. Die französischen Rokokobilder aus Rothschildschem Besitz sind wohl einzig und allein über Deutschland hinaus im sammelnden Ausland bekannt gewesen. Um so erstaunlicher war das Resultat. Wenn auch das Prinzip einer Ausstellung von hundert sog. chefs d'œuvres nicht durchzuführen war — wo in Deutschland wäre das noch möglich —, so konnte doch in einer Zahl von über 270 Bildern aus fünf Jahrhunderten eine stattliche Gesellschaft von Meisterwerken vereinigt werden.

Da die Sammler verschiedensten Kreisen und Geistesrichtungen entstammen, mußte naturgemäß eine gewisse Zufälligkeit sich bei einer derartigen Leihausstellung bemerkbar machen. Aber man verlangt von einem solchen Unternehmen ja auch nicht die systematische Leistung eines Museums, im Gegenteil die Inkongruenz der Kräfte erzeugt eine spannende, ungewohnte Reibung. — So gibt es denn bei dieser Ausstellung Überraschungen mannigfaltiger Art. Einmal kommt neben den bekannten und vielleicht auch schon öffentlich ausgestellten Stücken sehr viel Neues und Schönes ans Tageslicht, dann aber setzt sich das alte Gewohnte wie das neue Unbekannte in der andersartigen Umgebung einer gefährlichen, aber doch wohl berechtigten Kritik aus, die neue Resultate zeitigt. Daß für den Kunsthistoriker gleich wie für den Liebhaber viel zu holen ist, versteht sich bei einer solchen Ausstellung von selbst.

Die Galerieleitung, an der Spitze Direktor Georg Swarzenski, dem die Ausstellung zu danken ist, hat sich bemüht, in den von ihr zur Verfügung gestellten Räumen die Bilder, soweit das eben möglich war, systematisch geordnet aufzuhängen, um die Übersichtlichkeit zu fördern. So ergibt sich das für alle überraschende Bild, daß die in Bürgerkreisen so hochgeschätzten Niederländer des 17. Jahrhunderts keineswegs die anderen Schulen an Zahl überragen und, was die Qualität ihres Durchschnitts anbelangt, ein gutes Niveau nicht überschreiten. Erfreulich ist, daß die Italiener im Frankfurter Privatbesitz einen respektablen Platz einnehmen, vor allem hat sich in den letzten Jahren das Interesse für die Primitiven sehr gehoben. Eine Reihe der von der Sammlung Kaufmann her bekannten Bilder konnte neben anderen bedeutenden Stücken in der Ausstellung wieder vereinigt werden. Aber der aufregendste Erfolg der Ausstellung gebührt doch wohl den Altdeutschen, denen die wenigen altniederländischen Bilder anzuschließen sind. Kein Dürer und kein

Giovanni di Paolo — Madonna

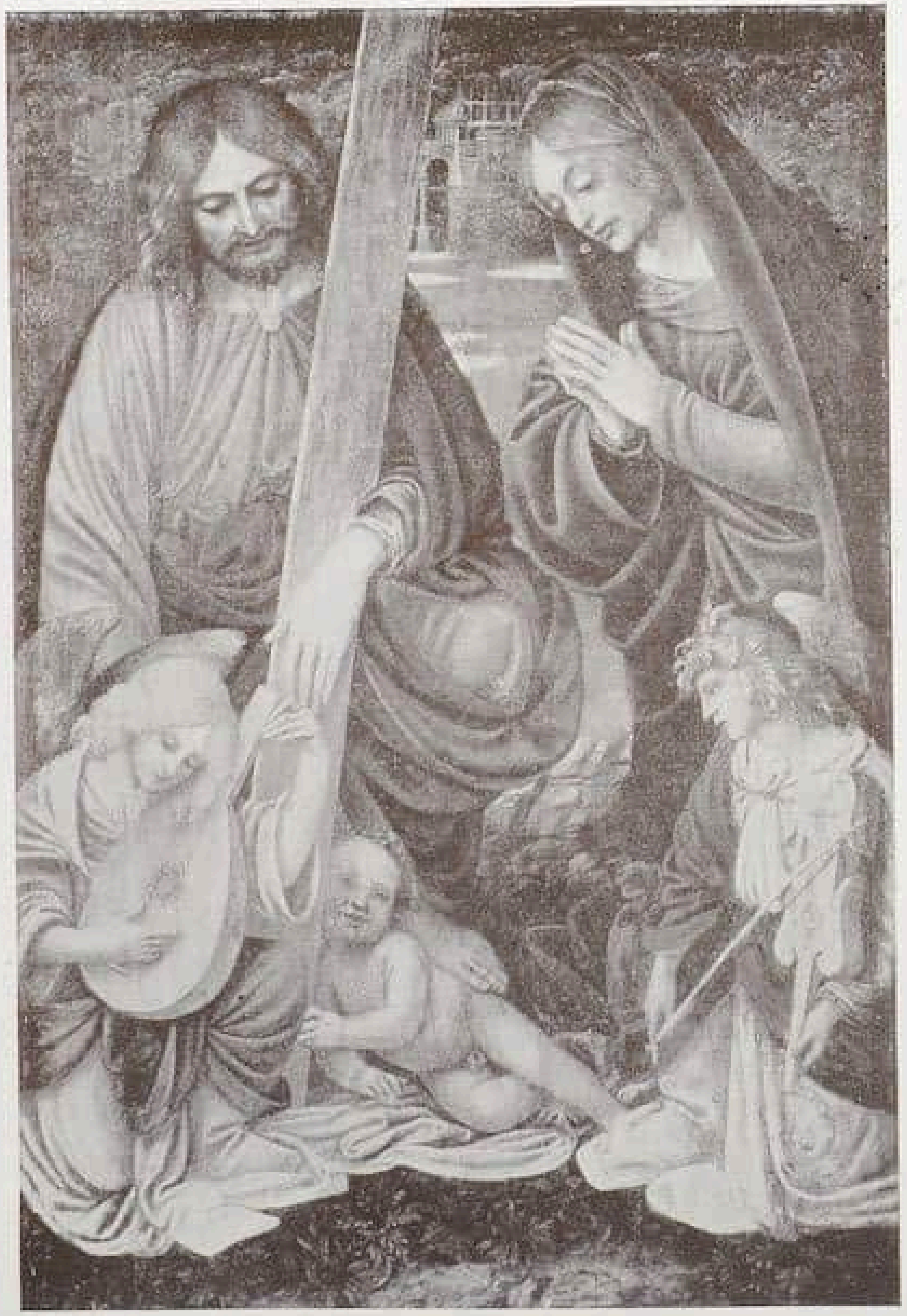
Bronzino — Männliches Bildnis

Rubens Esther vor Ahasverus

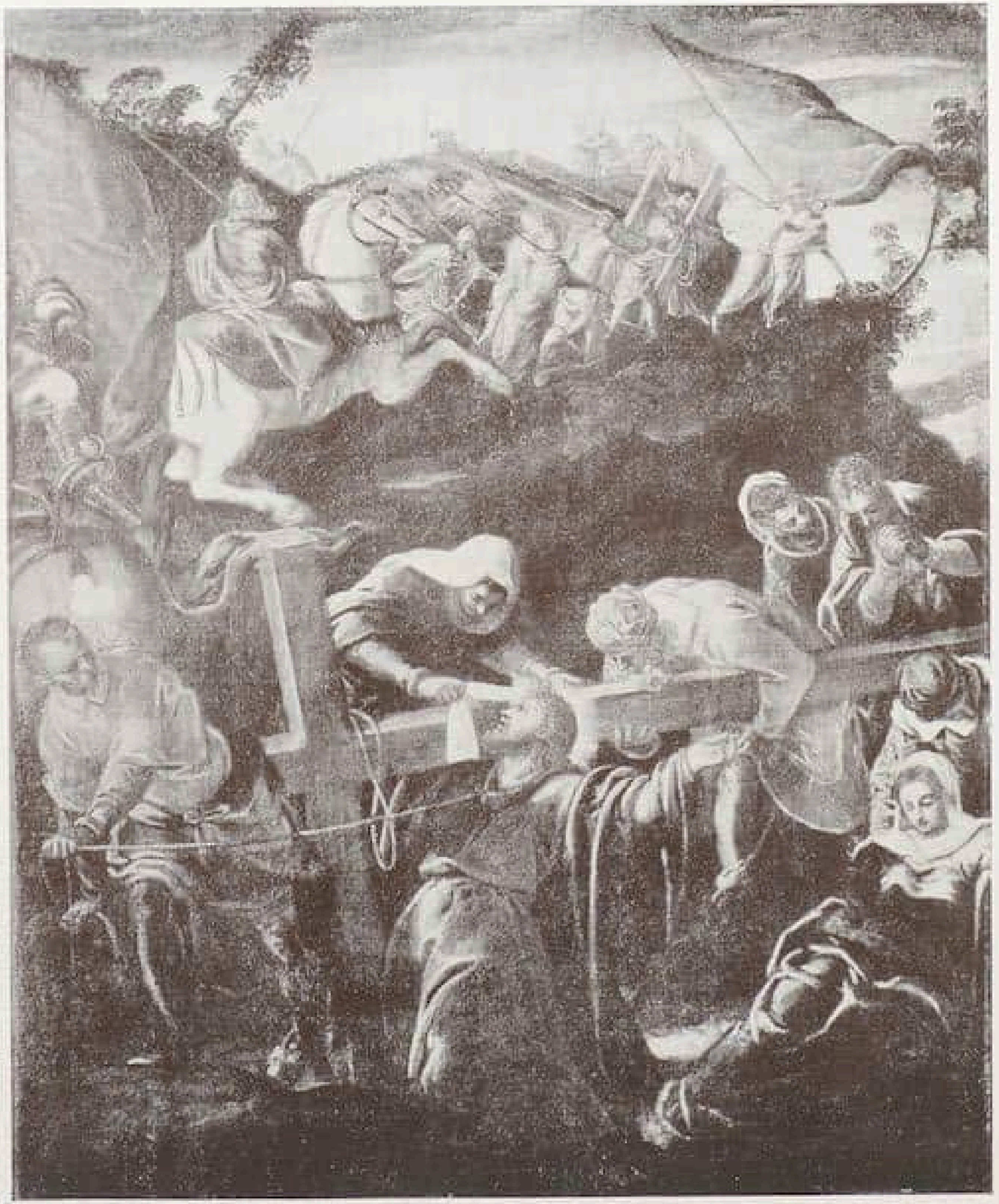
Fragonard Le Baiser Volé

Cranach d. Ä. Madonna auf der Holzlaube

Westfälischer Meister, um 1410 Anbetung der Könige



Gaudenzio Ferrari — Anbetung des Kindes



Tintoretto — Kreuztragung Christi

Holbein, aber acht Cranachs, darunter vier allerhöchsten Ranges. Woher die Liebe der Frankfurter für den Meister? Franzosen und Venezianer des 18. Jahrhunderts machen den Beschluß. Die eigentliche Barockmalerei des späten 17. und 18. Jahrhunderts ist mit Absicht nicht in die Ausstellung aufgenommen, um die Übersicht nicht zu erschweren.

Im folgenden sei ein kuzer Überblick über die wichtigsten Werke, nach Schulen geordnet, gestattet. Die Nummern sind dem „vorläufigen Verzeichnis" entnommen, das die Direktion des Städels herausgegeben hat. Ein wissenschaftlicher Katalog ist in Bearbeitung.

Die italienischen Trecento-Bilder, meist klein im Format, schmücken die schwarzen Wände eines der Romantikerkabinette im oberen Stock des Neubaues. Kunsthistorisch am interessantesten dürften die zwei Tafeln des Grafen Erbach von Fürstenau sein, die ursprünglich zu einer Truhe gehörten (Nr. 155). Sie sind neapolitanischer Herkunft und enthalten Darstellungen aus der Apokalypse in miniaturenhafter Größe. Die äußerlich unscheinbaren, fast farblos wirkenden Tafeln gewähren bei näherer Betrachtung einen magischen Reiz und entfalten ein Leben, das in meisterlicher Weise und ganz aus den geistigen Anschauungen des nachdanteschen Zeitalters heraus die Spannung im Kampfe um die letzten Dinge widerspiegelt. Unter den zahlreichen Madonnendarstellungen ragt die schöne umbische Spitztafel hervor, ein Werk, das man wohl getrost Alegretto Nuzzi zuschreiben kann (Nr. 247, Slg. Hartmann). Bernardo Daddi sehr nahestehend ist das farbig reizvoll aufgebaute Täfelchen einer thronenden Madonna mit Heiligen und Engeln (Nr. 49, Slg. von Goldammer). Zahlreiche Florentiner und Sienesen ergeben einen hübschen Einblick in die zarte Kleinmalerei der Zeit. Eine Vermählung Mariae, florentinisch (Nr. 69, Slg. Fuld) leitet in das Quattrocento über, dessen Frühzeit durch Giovanni di Paolo und Domenico Veneziano repräsentiert wird. Die kleine Kreuzigung Christi des Venezianers (Nr. 256, Slg. von Gans), in ganz milden weißlichgelben Tönen auf Goldgrund, ist von zartester Innigkeit und jener träumerischen Haltung, wie manche der Zellenfresken des Mönches von S. Marco in Florenz. Giovanni die Paolo ist durch drei Bilder vertreten. Zwei kleinere Darstellungen, die Einkleidung eines Mönches (Nr. 85) und eine Heilige als Retterin in Seenot (Nr. 86, beide Slg. Fuld), sind von der Sammlung Kaufmann her noch in frischer Erinnerung. Die dritte Tafel, eine fast zwei Meter hohe Madonnendarstellung mit Kind und Engeln, signiert und 1427 datiert, ist für Deutschland ein novum (Nr. 84, Slg. von Hirsch). Sie stammt aus der Galerie Saraceni in Siena. Ein Werk von selten schönem Erhaltungszustand, merkwürdig in der Komposition und leuchtend in der Farbe. —

In demselben blauen Saal, an dessen Stirnwand die Madonna des Sienesen prangt, hängt auch das Juwel der Ausstellung: die thronende Madonna mit Engeln und der hl. Katharina des Fra Angelico (Nr. 66, Slg. Henkell). Das Bild, das noch eine alte Rahmung mit Bemalung von des Künstlers Hand aufweist, hat schon manche Ausstellung erlebt, als es noch in englischem Besitz war. Seit einem Vierteljahrhundert befindet es sich in Deutschland. Versonnen und goldversponnen führt die zarteste und lieblichste Malerei in die mystischen Gefilde der Marienverehrung. Zwei andere Bilder, weniger hoch im Rang, aber doch beachtenswert, sind neben dem Angelico als Florentiner aus der Zeit zu erwähnen: das amüsante Cassonebild mit dem Triumph Davids in der Art des Pesellino (Nr. 72, Slg. von Weinberg) und die Verwandlung des Aktäon zum Hirschen, gleichfalls ein Truhenstück, dem sog. Paris-Meister zugeschrieben (Nr. 182, Slg. Fuld), ehemals Sammlung Kaufmann.

Dieser blaue Saal vereinigt weiterhin alle italienischen Bilder der Früh- und Hochrenaissance. Unter den früheren Bildern ragt ein Tondo mit der Maria hervor (Nr. 21, Slg. Bauer), ein vorzügliches Bild aus der Bottega Botticellis. Dem schließt sich ein kleines Madonnenfragment an, das Botticini zugeschrieben wird (Nr. 22, Slg. von Weinberg). Von Oberitalienern möchte ich erwähnen den hl. Sebastian des Liberale da Verona (Nr. 126, Slg. Hartmann) mit einem schönen Landschaftshintergrund, dann das köstliche Mädchenbildnis von Lorenzo Costa (Nr. 37, Slg. von Mumm) und zwei Gaudenzio Ferraris, von denen die Anbetung des Kindes (Nr. 65, Slg. Dr. Schaeffer) ein in Komposition und Farbe beglückendes Meisterwerk ist. Die Ausstellung kann eine ganze Reihe von interessanten Bildnissen der Hochrenaissance verzeichnen, darunter allein vier von Bronzino. Der kleine Männerkopf auf grünem Grund (Nr. 28, Slg. von Mumm) besticht am meisten. Lorenzo Lottos Goldschmied (Nr. 129, Slg. Koch) und Moronis Edelmann (Nr. 153, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild) sind zwei Stücke von seltener Qualität und vornehm repräsentativer Haltung. Der Lotto stammt aus der Sammlung Kaufmann. Von den großen Venezianern ist Tizian in Frankfurt nicht vertreten. Hingegen ragt Tintoretto mit zwei bedeutenden Stücken hervor, einem Ölberg (Nr. 241, Slg. von Hirsch) und einer Kreuztragung Christi (Nr. 240, Slg. von Sierstorpff). Das letztere Bild stammt aus der Spätzeit des Künstlers und ist mit vollendetem Schwung komponiert und gemalt — welch famoser Rhythmus durch Rosa und zartes Blau! — In der Literatur ist es bisher noch nicht bekannt gewesen. —

Unter den wenigen italienischen Bildern des 18. Jahrhunderts seien einige Venezianer Ansichten von Guardi und Canale, ein hübscher Belotto (Nr. 10, Slg. W. Dreyfus) und eine Plafondskizze von Tiepolo, eine Allegorie auf Zeit und Ruhm darstellend (Nr. 237, Slg. von Hirsch), erwähnt. —

Man vermeint oft zu spüren, daß die künstlerischen Interessen eines Museums auf die sammelnden Kreise der betreffenden Stadt abfärben, daß ein Museum vorbildlich und anregend für den einzelnen wirkt. Besonders wenn durch einen Museumsverein eine Art Brücke zwischen öffentlicher und privater Sammeltätigkeit geschlagen ist, scheint ein innerer, logischer und irgendwie notwendig wirkender Konnex zu bestehen. Stellt man im Städel die einzelnen Abteilungen den betreffenden der Leihausstellung gegenüber, wird man, von gewissen Zufälligkeiten abgesehen, solche glücklichen Ergänzungen und Parallelen verzeichnen können. Dies gilt für die Italiener, die Altdeutschen und die Niederländer des 17. Jahrhunderts. Hingegen wird man gerade bei einer wichtigen Abteilung ein ziemliches Versagen im Frankfurter Sammlerkreise spüren: das sind die Altniederländer, die gerade im Museum so reich vertreten sind. Gewiß, van Eycks sind nicht in Unmassen vorhanden. Aber das früheste Bild der Ausstellung ist die Anbetung des Kindes, die dem Virgo-Meister zugeschrieben ist (Nr. 141, Slg. Henkell). Und diese Tafel, deren Reichtum und innere Schönheit allen, die der Kaufmann-Versteigerung beiwohnten, noch lebhaft im Gedächtnis stehen, ist nur ein kurzer Gast in Frankfurts Mauern. Der Anbetung schließen sich in zeitlichem Abstande von gut 40 Jahren eine Reihe weiterer Darstellungen dieses Themas an, Werke anonymer Meister, um deren Entdeckung und Einordnung Friedländer und Winkler seit Jahren bemüht sind. Das schönste Werk dieser Antwerpener Manieristengruppe gehört der Sammlung Dr. Schaefer, Darmstadt, an. Nach Brüssel führt die gut erhaltene, in den Farben lebendige Tafel mit dem hl. Matthäus, eine Arbeit Bernaerts von Orley (Nr. 177, Slg. von Goldammer). Gleichfalls in diese Gruppe südniederländischer Meister gehört

eine reizvolle Madonna in der Landschaft (Nr. 230, Slg. Günther). Ein bestechendes Porträt ist das kleine Stifterbildnis der Adrian Isenbrant (Nr. 112, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild). Das Bildnis einer schreibenden Dame ist ein bezeichnendes Werk für den Halbfigurenmeister (Nr. 141, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild). Erwähnt sei ferner eine Auferstehung Christi, die dem Lancelot Blondeel zugeschrieben ist (Nr. 15, Slg. Hartmann). Eine Reihe von Bildnissen leiten instruktiv über zu der großen Bildniskunst des 17. Jahrhunderts: das Brustbildnis eines jungen Mannes in der Art des Mostaert (Nr. 154, Slg. Heyman), das 1892 im Burlington Fine Arts Club ausgestellt war, ferner das amüsante männliche Bildnis im Tondo von Cornelis Ketel (Nr. 119, Slg. Hackenbroch), das Bildnis einer alten Frau des Maarten van Heemskerk (Nr. 130, Slg. Ullmann) und schließlich das raffiniert gemalte Brustbildnis der sog. Winterkönigin, der Königin Elisabeth von Böhmen (Nr. 145, Slg. C. von Weinberg), von der Hand des Michael Janszoon van Mierevelt.

In diesem Zusammenhange seien gleich die bedeutendsten Bildnisse der großen Flamen erwähnt. Rubens ist vertreten durch ein Porträt des Erzherzogs Albrecht von Österreich (Nr. 198, Slg. von Goldammer), eine Wiederholung des Bildes im Wiener Staatsmuseum von 1509. Die Bildnisse von Rubens Schwager und Schwägerin van Hecke sind im Verzeichnis unter van Dyck aufgeführt (Nr. 58, 59, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild). In der Sammlung Edmond von Rothschild, Paris, existierte dasselbe Ehepaar unter Rubens Namen. Im Mittelpunkt dieser Gruppe steht das lebensgroße Bildnis der Emerentia van Beresteyn (Nr. 105, Slg. Albert von Goldschmidt-Rothschild), das aus der Sammlung der verstorbenen Baronin von Rothschild stammt. Dieses in der Hals-Literatur vielfach behandelte Bild, das doch wohl flämischen Ursprungs ist, nimmt den Ehrenplatz in der Ausstellung ein. So kann es alle erfreuen und bietet der Wissenschaft Gelegenheit, sich gründlich mit ihm zu befassen. Ein eigentlicher großer Rembrandt fehlt, wie in der Berliner Parallelausstellung. Der einzige Rembrandt, der sich im Frankfurter Privatbesitz halten konnte, ist der hübsche kleine Mädchenkopf aus der Zeit um 1650 (Nr. 191, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild), der früher in französischem Besitz war und in der Literatur mit einem ähnlichen Kopfe (früher Sammlung Oppenheim, Köln) zusammen genannt wird.

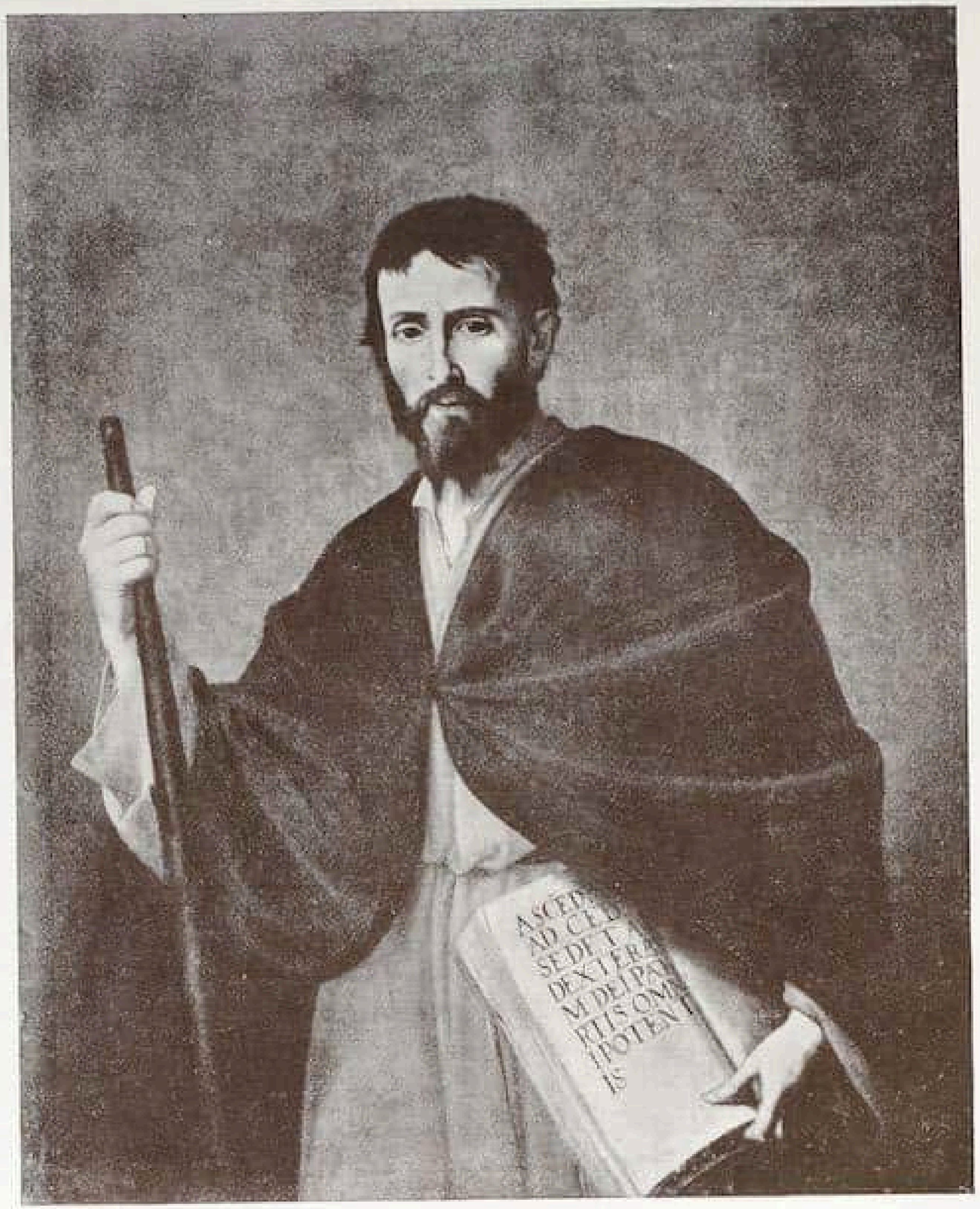
Unter den flämischen Bildern sind noch die Landschaften aus dem Kreise Brueghels und Mompers und der Frankenthaler zu erwähnen. Von Rubens sind weiterhin einige schöne Skizzen zusammengekommen. Eine stellt Esther vor Ahasver dar (Nr. 201, Slg. A. von Goldschmidt-Rothschild). Das Bild gilt im Rooses als verschollen, Schneevogt kannte in englischem Privatbesitz das Original zu zwei Nachstichen, die mit der Skizze identisch sind. Die Skizze gehört nicht zu dem bekannten Freskenzyklus der Antwerpener Jesuitenkirche, die 1718 verbrannte. Eine weitere Skizze Ajax und Kassandra (Nr. 199, Slg. von Hirsch) gehört mit dem Bilde der Lichtenstein-Galerie zusammen. Von van Dyck sei die herrliche Skizze mit Simson und Delila (Nr. 56, Slg. von Hirsch) erwähnt, die wohl nach 1620 entstanden ist. Von Teniers d. J. sind mehrere typische Werke ausgestellt, von A. Brouwer die in der Literatur als „Bauern von Moerdyck“ bekannte Tabagie (Nr. 29, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild), ehemals in der Sammlung Kann, Paris.

Unter den Holländern steht Hercules Seghers mit einer kleinen impressiven Landschaft an der Spitze (Nr. 213). Van Goyen, die beiden Ruysdaels und A. v. d. Velde sind mit guten, charakteristischen Werken vertreten. Zu dieser Gruppe gehört gleichfalls das hübsche Marinestück van de Capelles (Nr. 35,

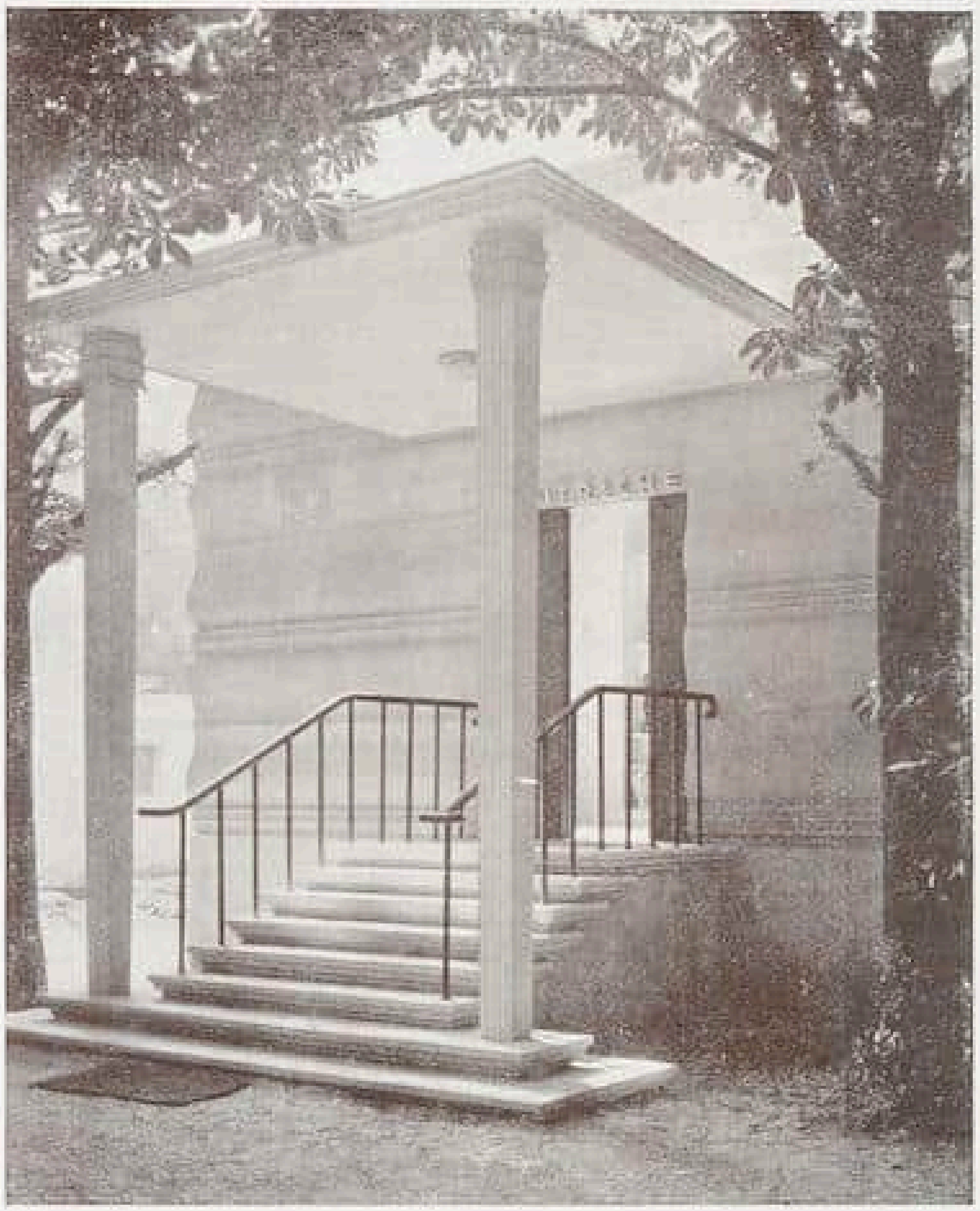
Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild). Eine Überraschung bereitet der Metsu (Nr. 143, Slg. Dr. Hahn), das fast lebensgroße Bild einer Frau in roter Jacke, voll signiert. Man kennt nur wenige Bilder dieses Kleinmeisters, die in solch monumentaler Weise eine geistige Superiorität mit energischer malerischer Manier verbinden. Das Mädchenbildnis des Ferdinand Bol (Nr. 17, Slg. Landgraf von Hessen) und das Männerbildnis eines in der Literatur ganz unbekannten Meisters, G. Vervoorn (?) (Nr. 259, Slg. Noll), bilden glückliche Ergänzungen. Ein Werk voller Charme ist die kleine Golfspielerin des Jacob Gerritsz Cuyp (Nr. 48, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild) mit den schwarz-weiß gesprenkelten Farben auf Kleid, Golfschläger und Hund. Unter den Genremalern sind köstliche Bilder von Terborch (Nr. 236, Slg. Henkell), Bildnis des Bürgermeisters Quadacker, von Ochtervelt (Nr. 176, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild), Berckheyde, Holländischer Advokat (Nr. 11, Slg. Dr. Berg) und Pieter de Hoogh zu nennen. Von Steen und Adriaen von Ostade hängen einige Bauernbilder, von ersterem eine große Wirtshausszene aus dem Jahre 1665 (Nr. 226, Slg. Lust). Schließlich seien das farbenfrohe Straßenbild des Jan van der Heyden (Nr. 106, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild) und das Atelier eines Edelschmiedes van der Poels (Nr. 185, Slg. Dr. Stern) erwähnt.

An der Spitze der deutschen Bilder ist eine große Anbetung des Kindes durch die drei Könige (Nr. 264, Slg. Heyman) zu verzeichnen. Die Tafel, die westfälischer Herkunft sein mag, entstammt jenem höfischen Kunstkreis nach 1400, dessen Einflüsse man von Frankreich her bis nach Mitteldeutschland verfolgen kann. Aus der gleichen Zeit sind zwei kleine Kölner Tafeln, den Engel und die drei Marien am Grabe Christi darstellend (Nr. 122, Slg. Heymann). Sie hängen zusammen mit einer anderen frühen Arbeit gleichen Formats, die als französisch um 1400 angesehen wird (Nr. 80, Slg. Fuld), aber wohl niederrheinisch um 1350 ist. Dargestellt sind die beiden Johannes. Die thronende Anna Selbdritt eines westfälischen Meisters um 1460 (Nr. 265, Slg. Ullmann) kommt den Arbeiten des Meisters von Liesborn nahe. Ein Hauptwerk dieser primitiven Gruppe ist die kleine Madonna Martin Schongauers (Nr. 209, Slg. von Goldammer), die von den maßgebenden Forschern anerkannt ist. Das Bildchen ist bestechend durch seine akurate Ausführung, durch den Schmelz der Farbe und seine gute Erhaltung. Starke Beziehungen zu den Niederlanden sind unverkennbar. Die übrigen Bilder dieser Gruppe sind oberdeutsch. Kunstgeschichtlich am interessantesten ist eine Verspottung Christi (Nr. 169, Slg. Hartmann), die Einflüsse von Schongauer und Dürer verrät. Zwei Darstellungen mit dem Martyrium der hl. Katharina machen sich Konkurrenz. Die eine hat den Vorzug der Vornehmheit (Nr. 132, Slg. Ullmann). Sie stammt aus der Sammlung Kaufmann. Die andere, Meister H. G. von 1514 signiert (Nr. 83, Slg. Rieffel), ist temperamentvoller. Beide erinnern an die Arbeiten der Donauschule. Von Strigel sind zwei Werke vertreten. Die Verkündigung an die hl. Anna (Nr. 228, Slg. von Hirsch) ist eine etwas unheilige, robuste Darstellung. Das Augsburger männliche Bildnis (Nr. 229, Slg. Nestle), das aus den Sammlungen Lippmann und von Angeli stammt, ist eines der anziehendsten der Ausstellung, weniger durch die physiognomische Ausdeutung als durch die raffinierte Anordnung der Flächen. Das Bild ist von Bode und Stiassny vor längerer Zeit schon besprochen worden. Als Gegenstück zum Strigel — die kleinen deutschen und niederländischen Formate sind alle im schwarzen Kabinett vereinigt — hängt ein entzückendes Frauenbildnis des älteren Bruyn (Nr. 30, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild). Es ist 1530 datiert. Wie schon oben erwähnt, ist Lucas Cranach mit acht Werken vertreten. Das früheste wird die Madonna auf der Holzbank sein (Nr. 40, Slg. Ullmann), etwa

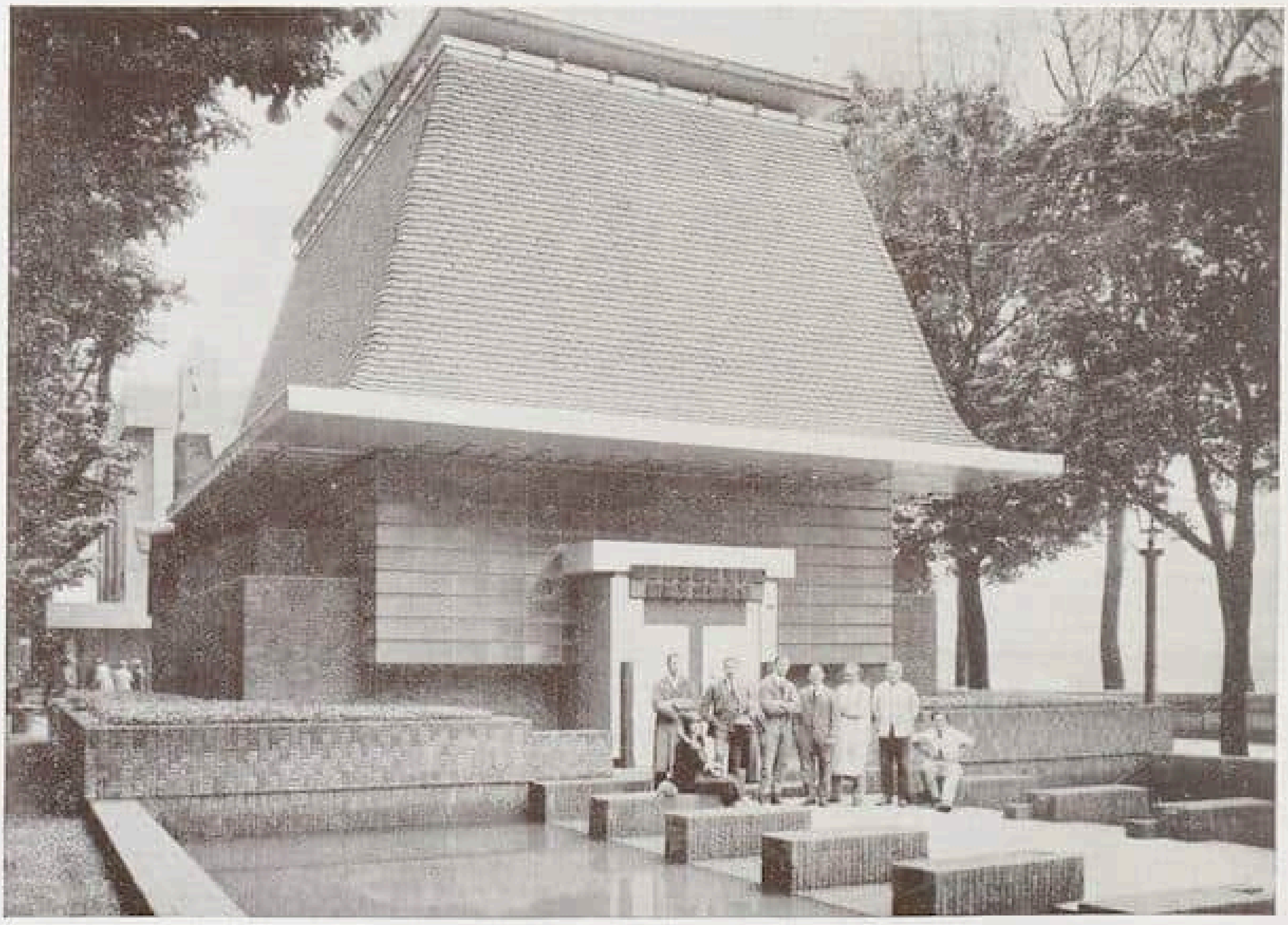
Rembrandt Mädchenkopf



Ribera Johannes Evangelista



Teil des österreichischen Pavillons



Niederlande

Die internationale Ausstellung für Kunst und Gewerbe in Paris 1925

um 1512, ein Werk von meisterlicher Sicherheit und Großzügigkeit des Aufbaues. Die beiden Tafeln mit dem hl. Martin und der hl. Ursula (Nr. 38, 39, Slg. von Sierstorpff), die aus dem Mainzer Dom stammen, befinden sich vorläufig noch auf der Mainzer Jahrtausendausstellung. Ein interessantes, frühes Bild ist das männliche Porträt (Nr. 42, Slg. von Grunelius). Es folgt die Maria auf der Mondsichel mit Kurfürst Friedrich dem Weisen als Stifter (Nr. 45, Slg. Schaefer, Darmstadt) und das im gleichen Besitz sich befindende Urteil des Paris von 1528 (Nr. 44), ein bei Glaser abgebildetes Werk. Den Beschluß dieser Gruppe bilden das Brustbildnis vom jüngeren Cranach (Nr. 46, Slg. R. v. Passavant) und das kühle, blasierte Bildnis des Pankraz von Freyberg zu Aschau, das Hans Mielich im Jahre 1545 gemalt hat (Nr. 144, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild).

Kurz erwähnt nur seien die Bildnisse der Seekatze, Urlaub, Juncker, Tischbein und van der Hicke (?) sowie eine famose Auferweckung von Jairi Töchterlein von J. Zick (Nr. 269, Slg. A. Berg), um überzuspringen zu den Franzosen den 18. Jahrhunderts. Watteau fehlt, aber was sonst in dem Kabinett des dixhuitième vereinigt ist, zeigt die bekanntesten Namen. Lancrets Dame und Neger (Nr. 124, Slg. von Schey), Paters Dame in Landschaft (Nr. 183, Slg. Max von Goldschmidt-Rothschild) vertreten die Frühzeit des Rokoko, unter den späteren Meistern sind zu nennen: Boucher, Madame Pompadour (Nr. 23, Slg. A. von Goldschmidt-Rothschild), die beiden Fragonards (Nr. 74, 75, Slg. A. und M. von Goldschmidt-Rothschild) und die zwei Köpfchen von Greuze. Damenbildnisse von Drouais (Nr. 54, Slg. von Goldammer), Tocqué (Nr. 244, Slg. von Schey) und der Vigée-Lebrun (Nr. 125, Slg. von Schey) ergänzen die Reihe auf das Glücklichste.

Am Schlusse möchte ich noch die wenigen spanischen Bilder erwähnen. Das früheste ist ein Retabel mit Szenen aus dem Leben des hl. Antonius, ein Werk vom Ende des 14. Jahrhunderts, das italienische Einflüsse verrät (Nr. 219, Slg. M. Oppenheim). Dann folgt eine großflächige Anbetung des Kindes aus gleichem Besitz (Nr. 221). Zwei Täfelchen mit dem hl. Franziskus und Antonius (Nr. 222, 223, Slg. Jacobi) vom Anfang des 16. Jahrhunderts sind äußerst zart und inbrünstig im Ausdruck. Ein Greco fehlt in Frankfurt, ebenso Velazquez. Hingegen ist ein Johannes Evangelista des Ribera (Nr. 193, Slg. Hartmann) ausgestellt, ein ausdrucksstarkes Bild, das wahrscheinlich einer Serie von Evangelistenbildern angehört. Goya ist mit zwei Bildern vertreten, einem Picador zu Pferde (Nr. 94, Slg. A. von Goldschmidt-Rothschild), und einer Bildnisskizze (Nr. 95, Slg. P. Hirsch), die mit dem Bild der königlichen Familie im Prado im Zusammenhang steht.

Soweit sich zurückblicken läßt, hat bisher in Frankfurt keine größere Ausstellung alter Bilder aus Privatbesitz stattgefunden. Auf der Suche danach stößt man auf Goethes bewegte Klage nach einer Konzentration des Kunstbesitzes, nach systematischer Sammeltätigkeit der Kunstliebhaber. Das war noch zu Städels Lebzeiten, dessen Sammlung Goethe kannte und lobend erwähnt hat. Infolge dieses Mangels an Ausstellungen ist es uns unmöglich, den Frankfurter Kunstbesitz nach rückwärts zu verfolgen, die Zu- oder Abnahme zu konstatieren. Um so besser für uns, daß wir neben der lebendigen, augenblicklichen Freude an dem Zusammensein des Frankfurter Bilderbesitzes auch die Möglichkeit haben, in einem illustrierten Katalog die Ausstellung für zukünftige Unternehmen dieser Art fixieren zu können.

Die internationale Ausstellung für Kunst und Gewerbe in Paris 1925

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von SASCHA SCHWABACHER

KUNST ist weder Verkleidung noch Verzierung, sondern Verwandlung, „Verwandlung von Stoff zu Form. Nur das schöpferische Genie dient den echten Musen. Den Demimusen geht es nicht um das Werk, sondern um die Wirkung, nicht um den Wert, sondern um den Reiz."

Diese geistvollen Worte Bernhard Diebolds aus der „Frankfurter Zeitung" dürften über dem Eingang der Ausstellung stehen, ja, man könnte behaupten, sie sei den Demimusen geweiht.

Der große Komplex mit Hallen und Häusern, Möbeln und Kunstgewerbe zeigt mehr Repräsentationslust, Ehrgeiz, Nachahmungstrieb und Originalsucht als ursprünglichen, künstlerischen Schöpfungsdrang. (Aber man muß es halten mit dem alten Testamente „Und wenn nur zwei Gerechte darunter sind".)

Historisch ist dies zu verstehen, da gleichsam aus dem luftleeren Raum in dem Moment „Stil" entstehen sollte, als man ihn brauchte. Frankreich, das Land der konservativen Bindung an seine alten Königsstile, war just erst eben dabei, dem früher vernachlässigten Louis Philippstil und den Bauernmöbeln der Bretagne und Normandie Gefallen abzugewinnen.

Es hat freilich vor dem Kriege eine kurze moderne Periode mit van de Velde gegeben, und die Franzosen sind sehr stolz darauf, daß die Gallégläser aus Nancy und Lalique in den neunziger Jahren in jenen Kreisen im Ausland Beachtung fanden, die damals den Jugendstil ins Leben gerufen haben. Der Pariser Kunstgewerbler und Innenarchitekt Francis Jourdain war außerdem von den Werkbundausstellungen in Köln und München entzückt. Er setzte sich für die Bildung eines neuen Kunstgewerbes in Schrift und Wort ein und machte die Franzosen darauf aufmerksam, daß sie beim Festhalten an ihren alten Stilen den ganzen Möbel- und Kunstgewerbeexport an Deutschland, England, Holland und Belgien verlieren müßten. Anstatt daß nun das Ministerium für Handel und Gewerbe, verbunden mit dem Ministerium für Kunst, die diese Ausstellung ins Leben riefen, diesem modernen Künstler oder einem verwandten Geiste, wie Le Corbusier oder Mallet-Stevens, den Plan zu dieser Ausstellung übertragen hätten, machte man einen älteren Verehrer van de Veldes, Plumet, einen Kompromißler, zum Hauptarchitekten der Veranstaltung. Die von ihm geschaffenen Arbeiten sind bestenfalls, wie die vier Restaurationstürme, als Konstruktion (hohe Prismen mit drei Galerien in den Obergeschossen und vier Ecktürmen) annehmbar, aber als Geschmacksleistung minderwertig oder, wie der Handwerkerhof, belanglos.

Während auch die Ehrenpforte zwischen dem großen und kleinen Palais (ein Verbindungstor mit Aluminiumanstrich aus stufenweise schmäler werdenden Gittern mit stilisiertem Springbrunnenornament und Reliefs) und die Ladenstraße auf der Alexanderbrücke (zwei lange Pfeilerreihen mit abwechselnd aufwärts und abwärts geführten Bögen aus braunverputztem Gips mit Überspinnungsornamentik und farbigen Dekorationselementen) zu den unerfreulichen Bauten zählen, so hat Patou mit der Aufstellung seiner zehn Säulen (Riesenprismen aus verputztem Beton mit kreisrunden Deckeln und Ornamentik aus konzentrischen Kreisen) am Place de la Concorde wenigstens den Versuch gemacht, Anschluß an die Einfachheit der Moderne zu gewinnen. Es

ist bedauerlich, daß die Maillolhafte Frauengestalt auf einem Sockel auf Vorschrift der Ausstellungskommission nicht unbekleidet sein konnte und durch das goldene Gewand verdorben wurde.

Erstaunlich mittelmäßig ist das Klubhaus der diplomierten Architekten von dem Architekten Tournou: ein Kuppelbau mit einer längeren Hauptnische und vier Nebennischen mit roten Pilastern aus marmoriert verputztem Gips. Die ausgestellten Entwürfe zeigen Durchschnittsarbeiten, aber bemerkenswert sind Kriegsdenkmäler aus naturgewachsenem Felsen.

Süß-schaurige Reminiszenzen an unseren schlimmsten Jugendstil liefern die großen Warenmagazine, von denen sich die Galerie Lafayette besonders hervortut mit einem großen, strahlenförmigen Glasfenster als Portal nebst goldgrünen, monumentalisierten Sitzfiguren.

Einen etwas ruhigeren Typus (Quadratbau mit konkaven Ecken und goldener kugelförmiger Muschel) bietet das Möbelhaus zeitgenössischer Kunst von Suë und Mare, das auch im Innern einige gute Möbelstücke in modernisiertem Louis-Philippstil, Bilder der Laurencin und eine Büste des begabten Destuan, zeigt. Die interessanteste, bautechnische, französische Leistung ist der Touristenpavillon von Mallet-Stevens, ein kubischer Flachbau aus Beton mit vertikal aufsteigenden, sich rechtwinklig durchdringenden Platten (Uhr in der Höhe). Es ist schade, daß die tektonischen Elemente der Betonplatten hier auch dekorativ verwendet wurden. Der Innenraum mit Oberlicht ist in halber Höhe mit einem Glasfries in Grisaille verziert, dessen futuristische Bilder gut das eilende Tempo des Reisens versinnbildlichen.

Zu bedauern bleibt, daß der Bau von Le Corbusier, dem fortschrittlichsten Architekten, dem Herausgeber der Zeitschrift „Esprit nouveau", noch von einer hohen Bretterwand umgeben ist.

Enttäuschender als die französische Bauweise ist die Unfähigkeit der Innenausstattung der Räume. Nur in Details, wie z.B. im Raffen der Vorhänge, verrät sich die alte Kultur des Landes, die in der Mode noch immer wirkend und tonangebend ist. Auch die verwandten Gebiete der Gewebe und Stoffe sind noch voller Geschmack, und die Gobelinmanufaktur macht noch einige gute Stücke. Aber Neuerungen sieht man nur auf dem Gebiete der Beleuchtungskörper, — in der Lichtstadt vielleicht kein Zufall. Man stellt glatte Milchglasplatten oder gerippte Glasplatten ungefaßt vor die Lichtquelle, was sich ausgezeichnet macht und in der verschiedensten Aufmachung anzutreffen ist, vor allem in den besten Zimmern der „Wohnung eines modernen Gesandten", dessen Vorraum (ein Werk Mallet-Stevens) erfrischend wirkt durch Helligkeit, weißgrünen Anstrich, ein Bild Légers von kraftvoller Farbigkeit und durch den Blick in das goldgelbe Rauchzimmer von Francis Jourdain. Eine Treppe höher ist eine „Halle de culture physique" von Francis Jourdain mit Dreiteilung für Sport, Liegekur und Bad. Diese aus dem Bedürfnis der Zeit geborene Idee ist auf das klarste gestaltet. Der erste Teil enthält nur Sport- und Fechtgeräte, der zweite ein Ruhelager auf beweglich verstellbaren Eisenschienen, daneben Fenster, kleinen Teetisch und noch kleineres Büchergestell, der dritte das Bad und Zubehör. Durch die Vermeidung jedes überflüssigen Objektes und jeder überflüssigen Verzierung und durch die helle, abgewogene Farbstellung (die Stoffe mit geometrischen Mustern sind von der überaus geschmackvollen Sonja Delaunay) ist dieses große, der Zweckmäßigkeit von Spannung und Entspannung dienende Zimmer von einem Purismus erfüllt, der heiter macht.

Diese Räume wirken als Ausnahme, weil selten ein Zusammenklang der Farben in Teppich, Wand und Möbeln herrscht. Gerade in Schöpfungen die-

ser Art hätte Deutschland seinen großen Vorsprung zeigen können. Es ist ein politischer, wirtschaftlicher und künstlerischer Fehler, nicht in letzter Stunde noch auf den Plan getreten zu sein. So erntet Österreich allein von der ganzen Welt (vor Millionen von Weißen und Schwarzen) die Erfolge, an denen wir führend mitgearbeitet haben.

Österreichs Ausstellungsraum mit den vier an die Wände gestellten, bis zur Decke reichenden Vitrinen in Schwarz und Weiß leuchtet aus dem vielen Chaotischen wie eine Insel des Geschmacks hervor. (Der Außenbau von Josef Hofmann zeigt drei geschwungene, übereinandergesetzte Klammern als Mauerprofil. Kleine Reliefs sind ohne bestimmtes System als Symbol an die Wand gestreut mit dem Namen eines bedeutenden, mit Wien in Beziehung stehenden Künstlers wie „Beethoven", „Mahler" usw. Der Bau ist weniger architektonisch als dynamisch interessant.) Die Fähigkeit des Dekorierens, die Grazie, mit der diese Töpfe, Koffer, Taschen, Spitzen, Schleier, Blumen gestellt, gelegt, gruppiert, kontrastiert sind, hat etwas Festliches. Einige Werkstätten zeigen hervorragende Leistungen, so vor allem die Tiroler Glashütte Kramsach aus einem Block geschnittene Alpgläser. Auch der gelbe Musikraum — bis auf die Orgel in Jugendstil — wirkt durch starke Farbkontraste und klare Proportionen, dagegen ist der Gobelinraum uneinheitlich und der Kultsaal mit buddhistischen Elementen eine peinliche Spielerei. Das Gewächshaus von Peter Behrens, der jetzt zu den Österreichern gehört, ist angenehm, ohne Originalität.

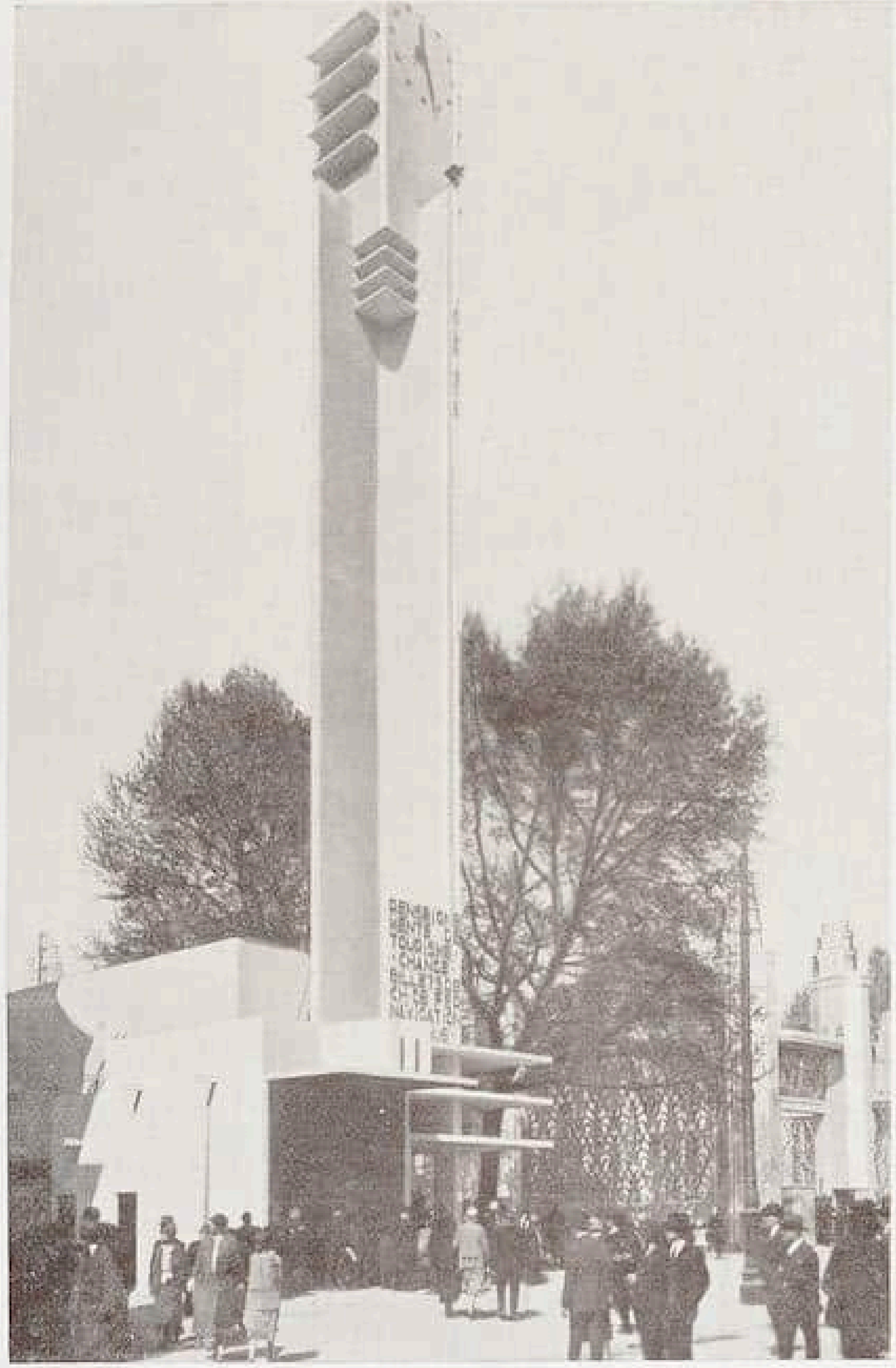
Etwa wie München zu Wien, so steht die Tschechoslowakei zu Österreich derb und männlich, dazu kommt etwas slawischer Einschlag. Der tschechoslowakische Pavillon von Gocar ist einer der originellsten. Der Grundriß zeigt die Form eines Bootes, der obere Teil ist aus grauem Beton, der untere hat rote Glasplattenverkleidung — zwei Farben, die einen frischen, plakathaften Gegensatz bilden, besonders vor dem Grün der sie umgebenden Bäume. Die schlanke, goldene Jünglingsgestalt mit ausgestreckten Armen auf dem Mittelpfeiler des Daches ist zwar etwas phantastisch, aber sie gibt dem schwergelagerten Bau Schwung und korrespondiert zugleich gut mit den goldenen Inschriften auf den beiden Portalen.

Neben diesem Bau steht das eigenartige Haus der Niederlande, ein rustikaler, etwas gedrungener Backsteinbau, mit hohem, vorspringendem Dach, niederer, kunstvoll gemusterter Backsteinmauer, die an gotische Ziegelarbeit anknüpft, mit Baugliedern aus bemaltem Holz und Verzierung in Blau, Orange und Weiß. Innen ist zu viel gewollte, brutale Originalität spürbar. Die Gruppe „Stijl", die Avant-Garde, wurde wegen zu großer Modernität ausgeschlossen.

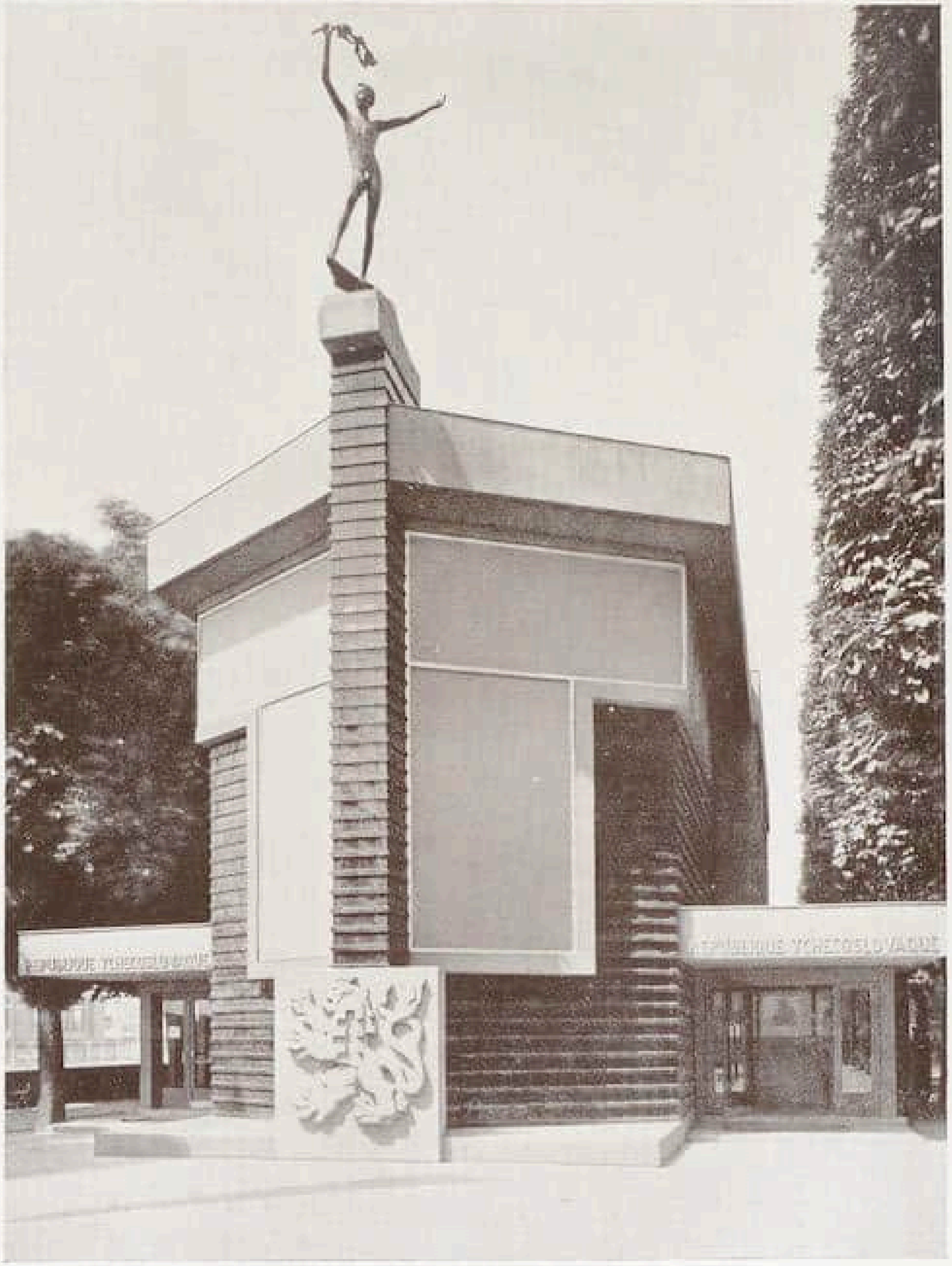
Von anderen Nationen fallen England, Italien, Polen und Belgien durch Mangel an künstlerischem Verständnis auf.

Englands festungsartiger Bau ist durch kitschige Jugendstilornamentik verdorben. Der Innenraum zeigt ein Potpourri aus Kriegsmonument, religiöser Kunst, Ausstellungsgegenständen und Wohnungseinrichtungen. Die Durchsicht vom Haupt- zu den Nebenräumen gibt ein Farbenchaos; der Sinn für das Dekorative fehlt.

Italien kommt am pathetischsten in einem Bau mit spätrömischen und byzantinischen Motiven, großer Tafel über dem Portal mit lateinischer Inschrift und überlebensgroßer Bronzebüste Mussolinis als Imperator im Innenraum. Aber der Hinweis auf Rom und die große Tradition des Landes wirkt nur wie Schein: die Schöpferkraft von einst hat sich zu kühler Eleganz verdünnt. Als Protest zu diesem faszistischen Palast, der den Vorschriften der Ausstellung widerspricht, betonen die Futuristen ihre Abteilung



Mallet-Stevens — Pavillon du Turisme



J. Gočár — Tschechischer Pavillon

Richard Herber. Bildnisstudien

im Grand Palais, in der Teppiche, Tücher, Kissen mit futuristischen Mustern in heftigen Farben ausgelegt sind.

Polen krönt die Mitte seines rechteckigen Pavillons durch eine dreistöckige Glaspyramide aus rombischen Prismen, was nicht hindert, daß die seitliche Hauptfront mit schwerem, eisernem, schwarzem Tor neben kahler, getünchter Mauer den Eindruck einer modernen Grabkapelle macht. Aber während dieser Bau noch erträglich ist, sind die ausgestellten, überladenen Möbel auf der Esplanade des Invalides Musterbeispiele für völlige Willkür, Gedankenlosigkeit und Originalitätssucht. Pazaurek könnte ein neues Museum mit ihnen gründen, um den Verfall des Geschmacks zu demonstrieren.

Belgien ist weniger sündhaft. Sein dreiteiliger, stufenförmig aufgetreppter Bau mit Vordertrakt und kleiner Goldkuppel ist im Stile des jungen Wiener Otto Wagner repräsentativ, wenn auch unoriginell; die Reliefs sind wie aus geknetetem Kuchenteig.

Hingegen zeichnet sich Schweden durch vornehme Zurückhaltung sowohl in seinem Bau (schlichte, unverzierte Seitenfassade mit schlanken, hohen Fenstern, seitlich archaisierender Vorbau mit symmetrisch aufgestellten, ionischen Säulen und bemaltem Hintergrund) und seinen gediegenen Zimmereinrichtungen auf der Esplanade des Invalides aus, die nur wenige Entgleisungen zeigen.

Jugoslavien verblüfft durch sein dreischiffiges Vestibül in großen, einfachen Proportionen mit guten Glasgemälden an den Wänden und zwei Lampenträgerinnen aus der Mestrovic-Schule.

Dänemarks kubischer Backsteinbau verdient noch Erwähnung, zumal der Innenraum durch seine Helligkeit und seine heitere Bemalung von Mogens Lorentzen eine eigene Note hat. Spanien, Griechenland, die Türkei, Finnland, Japan und China spielen keine besondere Rolle, weil sie verbrauchte Formen zeigen. Nur der Werkbund der Schweiz auf der Esplanade zeigt eine solide und gute Schau.

Lebendigen und frischen, wenn auch noch ungestümen Geist bringt Rußland. Sein Haus besteht aus zwei schiefen, rot und weiß gestrichenen, durch doppelseitige Treppenaufgänge verbundene Holzbaracken mit Fensterfassade. Der Erbauer ist Constantin Melnikoff, der Architekt des Moskauer Theaters. In dem burschikosen Konstruktivismus soll das Provisorische eines Ausstellungsgebäudes betont und zugleich ein Protest gegen die Feierlichkeit der Paläste im Feudalstil ausgesprochen werden. Die kühnen Modelle für das Theater und das Kino, die im Grand Palais ausgestellt sind, bringen so viel originelle Ideen, daß es sich lohnen würde, in einem besonderen Artikel auf sie einzugehen. Auch die Franzosen haben sehr interessante Entwürfe auf ihrer Kinoabteilung und ihrem Stand junger Architekten im Grand Palais ausgestellt. Überhaupt: je öfter man diese Ausstellung besucht, um so mehr gewinnt man die Vorstellung, daß Frankreichs beste Kräfte einen Kampf gegen den Jugendstil kämpfen, und es sich wohl ähnlich wie Deutschland, Holland, Österreich usw. zu einem modernen Stil der Sachlichkeit und Hygiene durchringen wird.

Inzwischen herrscht Kitsch im Kunstgewerbe. Man sucht sich dem Geschmack der reichen Amerikaner, die den Markt beherrschen, anzupassen. Der Pariser spricht zwar mit der stolzen Gebärde, mit der der Grieche einst von dem Barbar sprach, von dem „Étranger“; aber dem Gelderwerb zuliebe wird Kompromiß auf Kompromiß gemacht, sogar auf dem sakrosankten Gebiet der geliebten Mode. Nur daß der Kitsch in Paris von alter Kunst und Kultur überstrahlt wird. Paris kann es sich leisten, in seinem Juwelengeschmeide auch ein paar falsche Perlen zu tragen.

Neue Künstler

Richard Herber

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

DER künstlerische Nachwuchs ist zur Zeit in Europa nicht aufregend. Die jungen Kräfte, auf die die Zukunft setzen kann, befinden sich im Zustand der Sammlung. Es fehlt an den wirtschaftlichen Voraussetzungen, die eine freie Entfaltung möglich machen, es fehlt auch an den inneren Spannungskoeffizienten, die hier und dort — wie im Expressionismus — Entladung verlangen. Wir sind zudem auf dem besten Wege zu einer kontinentalen Assimilation. Das nächste Ziel scheint die europäische Kunst zu sein, die wieder an die Natur anknüpft, ohne dabei ganz der Mystik entraten zu wollen, soweit es sich um die künstlerischen Kräfte handelt, die wirklich nach einem Neuland suchen. Über diesen allenthalben latenten Prozeß wird an anderer Stelle gesprochen werden. Hier soll einer der Jungen vorgestellt werden, der lediglich der Qualität seiner Arbeit nach solche erste Verdeutlichung an dieser Stelle rechtfertigt.

Richard Herber, der im Dezember 1899 geboren ist und in Biebrich lebt, entstammt dem Arbeiterstande und ist als Künstler vollkommen Autodidakt. Als Sohn eines Arbeiters machte er von 1906—1914 die Volksschule durch und danach die Lehre als Lithograph (1914—1918). Dann zwang ihn die Not der Zeit, in chemischen Fabriken, landwirtschaftlichen Betrieben und später als Hausbursche zu arbeiten. Die zufällige Bekanntschaft mit dem Werk Edward Munchs entfesselt den künstlerischen Instinkt, und allen Nöten des Lebens zum Trotz beginnt er zu zeichnen (danach auch zu malen), mit dem letzten Ziel, den Menschen in seiner großen Form — wie er selbst sagt — zu erfassen. Wolfgang Gurlitt, der mit dem ihm angeborenen feinen Instinkt immer nach jungen Kräften sucht, veranstaltete im letzten Winter in seinem Salon in der Potsdamer Straße die erste Ausstellung von Zeichnungen Richard Herbers, die im ganzen den Beweis von der künstlerischen Bedeutung dieses rheinischen Autodidakten erbrachte.

Zugegeben, daß der letzte Eindruck, den man von dieser Kollektion empfing, immer noch eine gewisse Zwiespältigkeit des Gefühls auslöste, darf doch gesagt werden, daß man damals ein halbes Dutzend großformatiger Zeichnungen sah, über die man sich aufrichtig freuen durfte. Es gab da Arbeiten, die mehr waren als die bloße Wiederholung des Modells in der üblichen akademischen Form. Versuche, den Menschen von innen her zu begreifen und irgendwie persönlich und monumental auf die Fläche zu zwingen. Das allgemeine Gesicht dieser Arbeiten hatte einen Nenner, der nicht einfach aus der Überlieferung von Zeichenschulen stammte. Es waren Arbeiten eines Künstlers, vor denen man gern verweilte, weil sie nicht nur Könnerschaft an sich, sondern auch ein persönliches Gesicht verrieten.

Man muß also abwarten, wie sich dieser rheinische Künstler weiterentwickelt und ob er auch als Maler Eigenes zu sagen haben wird, was ich unbedingt glauben möchte.

Die Nöte seines bürgerlichen Daseins sind unerhört. Dem Einsamen sind vorerst alle Quellen zu einer freien Entfaltung verrammelt. Dennoch möchte man hoffen, daß es dieser starken Kraft gelingen wird, sich eines Tages als ein Schaffender unserer Zeit zu offenbaren, für den wir jetzt nicht ohne Grund unsere werbende Stimme erhoben haben. *Biermann.*

RUNDSCHAU

Lovis Corinth †

Im holländischen Zandvoort ist am 18. Juli Corinth an den Folgen einer Lungenentzündung gestorben und drei Tage später hat man ihn an seinem siebenundsechzigsten Geburtstag in Berlin beigesetzt. Die Trauer um den Tod dieses Mannes ist in Deutschland allgemein. Hätte man dem Lebenden etwa vor zehn Jahren nur den zwanzigsten Teil der Lobpreisung gewidmet, die jetzt dem Toten zuteil geworden ist, der alte Lovis würde vielleicht die schwere Last der letzten Jahre leichter getragen haben. Denn so rein und in sich selbst verankert das Bild dieses Mannes auch immer vor uns stand, er hat dennoch schwer am Leben getragen und oftmals mit seiner Zeit gehadert, die weniger wertvollen Tagesgrößen Weihrauch darbrachte und erst spät die Bedeutung dieses Meisters erkannt hat. Der hatte die Schwelle der Fünfzig längst hinter sich gelassen, als seinem Werk die erste große Gesamtschau in der alten Sezession zugleich mit dem Erscheinen der ersten grundlegenden Monographie bei Velhagen und Klasing zuteil wurde. Und es ist für die Einstellung der öffentlichen Meinung vielsagend genug, daß nahezu zwölf Jahre vergehen mußten, bis dieses Buch zu einer zweiten Auflage kam. Damals hat Justi dem fünfundsechzigjährigen im Kronprinzenpalais eine große, bedeutsame, wenn auch leider in mancher Hinsicht unvollkommene Ausstellung bereitet, ein Verdienst, das nicht vergessen werden darf, zumal sie sogar für einen Teil der öffentlichen Berliner Kunstkritiker fast zu einer sogenannten „Entdekkung" Corinths wurde. Spät genug ist diese Entdeckung wahrlich erfolgt, und wenn heute selbst größere deutsche Provinzmuseen noch keine oder nur eine meist unzureichende Repräsentation der Werke dieses Künstlers besitzen, 'so spricht das angesichts der Tatsache, daß mit Corinth vielleicht die stärkste deutsche Künstlerpersönlichkeit seit Grünewald dahingegangen ist, geradezu Bände für das Unvermögen der Deutschen, die wahre Größe ihrer schöpferischen Geister noch bei Lebzeiten zu erkennen.

Unsere Zeitschrift darf aber das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, frühzeitig und immer wieder auf Corinth hingewiesen zu haben und schon aus diesem Grunde erübrigt sich für uns angesichts des Todes unseres geliebten Meisters die Pflicht, ad hoc noch einmal all das zusammenzufassen, was der Schreiber dieser Zeilen in der oben erwähnten Monographie und in seiner Einleitung zu dem erst vor nicht allzu langer Zeit bei Arnold in Dresden erschienenen Band über die Zeichnungen von Lovis Corinth aus intimster Kenntnis des Menschen und seiner Werke heraus als seine beste Überzeugung eingehend genug begründet hat. Auch auf den erst im Eröffnungsheft dieses Jahrgangs des Cicerone veröffentlichten Aufsatz über die letzten Landschaften des Malers darf an dieser Stelle verwiesen werden. — Wir wissen, was Lovis Corinth nicht nur für seine Zeit bedeutet hat, mehr noch wie gerade sein Werk auch riesengroß über der Zukunft steht und heute, wo die sonst nimmer müden Augen der Schlaf der Ewigkeit berührt hat, darf es noch einmal ausgesprochen werden, daß mit ihm einer der Besten seines germanischen Stammes dahingegangen ist, ein zweiter Rembrandt, dessen Licht noch über vielen Generationen und immer reiner erstrahlen wird, je mehr die Zeit alle Schlacken des Alltags von seinem Werke entfernt, das seine Zeitgenossen so selten seiner inneren Größe nach erkannt haben. Diese verwechselten oft wirkliche Inbrunst mit roher Kraft, ohne zu ahnen, daß hier einer der ganz Seltenen seine Gesichte auf die Leinwand malte, der seinen Gott im Herzen trug, dem er immer näher kam, je mehr die Kräfte des Körpers erschlafften und dieser nur noch Gefäß für die Weiten eines im Letzten religiösen Geistes wurde.

In den Etappen dieses wahrhaft grandiosen Werkes stehen zwar die Epochen des Künstlerlebens deutlich genug vor Augen und vielen, die Corinth liebgewonnen haben, mögen zuerst den Menschen in ihr Herz geschlossen haben, bevor sich ihnen die oft tragische Größe seiner Werke offenbarte. Über die sind sich immer nur wenige im klaren gewesen. Aber der Mensch in seiner unbedingten Geradheit und Ehrlichkeit hat noch jeden bezwungen, der das Glück hatte, ihm innerlich nahezustehen. Um diesen Menschen hätten andere Zeiten einen Tempel gebaut, weil solch ein großes reines Kind in unserem Jahrhundert sonst kaum mehr zu finden war. Der liebte seinen Homer und seine Bibel und das wundervolle breite Lachen dieses Mundes hatte etwas von dionysischer Urkraft, die ansteckend wirkte. Das war die eine Seite. Die andere, die der intuitiven Meditation erlag, hat den Künstler — zumal in seinem letzten Lebensabschnitt — dem Geheimnis der Schöp-

fung immer näher geführt. Dieser meditative Corinth z. B. konnte prachtvolle Briefe schreiben, die in ihrer Weisheit an letzte Dinge rührten, obwohl sie immer von einem erfrischenden Humor verklärt waren, der selten versagte. Daß er auch die bei Künstlern gemeinhin so seltene Tugend der Treue gekannt hat, darf heute angesichts des Todes dreimal erwähnt werden, nicht die Treue seinen Händlern gegenüber, von denen er sich immer übervorteilt wähnte, aber um so mehr zu den Menschen, die in seinem Leben irgendwie bedeutsam wurden. Es ist kein literarischer Zufall, daß er den Florian Geyer gemalt hat. So wie er den sah (und später den Götz, Luther oder den großen Preußenkönig), so war er selbst, unbedingt treu in seiner Überzeugung und reich durch ein Herz, das voll von Milde und Liebe war.

Hier gilt der Satz, daß nie große Kunst erwachsen kann, wenn nicht ein reiches Menschsein den Auftrieb seinem Werke gibt. Corinth muß im Strahl des Lichtes, das in ihm war, die Augen geschlossen haben. Bald wird seine Persönlichkeit, magisch verklärt, in die Geschichte unseres Volkes eingehen. *Biermann.*

Sammlungen

AUS DEM JAHRESBERICHT DES GERMANISCHEN MUSEUMS 1924

Im Vordergrund standen die Kunst- und Kulturgeschichtlichen Sammlungen. Für die Gemäldesammlung wurden neben anderem ein Nürnberger Frühtafelbild aus der Zeit um 1400, das zu der Serie der bereits im Museum vorhandenen, von einem Marienaltar stammenden 2 Flügel gehört, der 1507 datierte, kunstgeschichtlich sehr bedeutsame Sebastiansaltar aus der Stadtpfarrkirche in Halle a. S., von Hans Baldung Grien (Depositum der Stadt Nürnberg) und von dem gleichen Meister das Bildnis eines 29jährigen Edelmannes vom Jahre 1526 erworben. In erheblichem Maße wurde die Sammlung der Werke der originalen Plastik weiter ausgebaut. Zu nennen sind vor allem die spätromantische Sitzfigur einer Madonna mit Kind, Pappelholz, um 1250; eine Madonnenstatue der Zeit um 1330, Holz, Kölnisch; die sich in der Richtung des Veit Stoß bewegende St. Anna selbdritt, Sandsteingruppe, 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, von einem Nürnberger Wohnhaus stammend (Eigentum der Stadt Nürnberg); die überlebensgroße, den Monat Juli darstellende Gartenfigur (Geschenk) aus dem Park des Schlosses Seehof bei Bamberg von dem Würzburger Hofbildhauer Ferdinand Tietz († 1777). In der Gewebesammlung war als ein besonders wichtiger Zugang ein bunter Wollwirkteppich mit dem Wappen Sachsen-Weimar (1605—1615) zu buchen — wichtig, weil deutsche Arbeiten dieser Art selten sind. Für die Geschichte des Waffenwesens von Bedeutung sind der schöne Topfhelm aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Leihgabe der Stadt Nürnberg) und ein Steinschloß-Jagdgewehr mit Laub- und Bandelwerk im Eisenschnitt mit Goldtauschierung von dem sächsischen Hofbüchsenmacher Johann Tobias Wohlfart zu Pößneck (1705 bis 1771). Zahlreich waren auch die Zugänge in der Abteilung der Hausgeräte. Zu nennen sind ein Kasten in Form eines kauernden Löwen, romanisch, vielleicht ehedem als Behälter von Geräten für die Falkenjagd verwandt, und das sogenannte Kaßlerrad, angeblich in den Jahren 1760 bis 1770 gebaut und demgemäß das älteste existierende Fahrrad. — In den Vereinigten Graphischen Sammlungen des Museums und der Stadt Nürnberg konnte die Abteilung der Handzeichnungen vor allem durch Blätter des 17. und 18. Jahrhunderts, diejenige der Kupferstiche durch Arbeiten von Dürer, Altdorfer, Brosamer, Virgil Solis und Hans Leinberger, diejenige der Holzschnitte durch Arbeiten von Hans Burgkmair, Hans Sebald Behom und Lucas Cranach ergänzt werden. — Die Bibliothek hatte sich der lebhaften Unterstützung der deutschen Verleger und der tatkräftigen Förderung von seiten der staatlichen und städtischen Behörden und Anstalten, wissenschaftlicher und anderer Gesellschaften und Vereine des In- und Auslandes zu erfreuen. Gleichwohl konnten durchaus nicht sämtliche Lücken, welche während der Inflationszeit entstanden waren, gefüllt werden. — Für das Archiv wurden vor allen Autographen von Künstlern, Dichtern und Gelehrten der 1. Hälfte und der Mitte des 19. Jahrhunderts erworben. Im Monat August wurde ein Kurs für deutsche Altertumskunde veranstaltet, der sich einer regen Beteiligung aus allen Gauen Deutschlands zu erfreuen hatte. An Veröffentlichungen erschienen die Jahrgänge 1922 und 1923 des Anzeigers des Germanischen Museums und der von Prof. Dr. Fritz Traugott Schulz geschriebene neue Führer durch die Kunst- und Kulturgeschichtlichen Sammlungen, Ausgabe 1924/25.

DAS STAATLICHE MUSEUM ARMENIENS

in Eriwan ist in der letzten Zeit durch den Zuwachs einer Reihe von Bildern (gegen 130), Porzellangegenständen (über 150) und anderer Kunstsachen (Möbel, Bronzen) bereichert worden. Diese Gegenstände stammen aus den Fonds der Museen von Petersburg und Moskau, sowie aus den Reservefonds der Eremitage und des Russischen Museums. Außerdem ist eine Reihe von Bildern dem Museum von Privatpersonen geschenkt worden. Einen wertvollen Zuwachs bedeutet für das Museum auch die Verschmelzung mit dem Museum des Hauses für die Kultur Sowjetarmeniens in Moskau, das im Besitze einiger Porträts der Familie Lazareff, Arbeiten hervorragender Künstler des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war.

Aus dem Moskauer Museenfonds sind 15 Bilder, 10 Heiligenbilder und gegen 50 Porzellangegenstände überwiesen worden. Unter den Bildern befindet sich K. Somoff: „Frauenporträt", Dobuschinski: „Soldatenexerzieren zur Zeit Nikolaus I.", Golowin: Entwurf einer Dekoration zur „Totenstadt", Krymoff: „Landschaft", Juon: „Moskau von den Worobjeff-Bergen".

Aus dem Hause für Kultur Sowjetarmeniens in Moskau stammen Porträts der Lazareffs, Arbeiten des Iwan Argunoff, Rokotoff, Lampi, Tropinin, Sarjanko, vier Porträts Aiwasowski: „Feodosia" und eine Reihe anderer Bilder.

Aus der Eremitage stammen 12 Bilder alter westeuropäischer Meister. Darunter: Gros: „Köpfchen", Hubert Robert: „Antiker Tempel in Nimes", J. Vernet: „Seestück".

Das Russische Museum steuerte 24 Bilder vorzugsweise zeitgenössischer russischer Künstler bei wie Al. Benois: „Versailles", Somoff: „Porträt", Röhrich: „Grab der Riesen", Anisfeld, Skizze einer Dekoration zum Ballett „Scheherezade", K. Korowin: „Krimer Landschaft", Serebrjakowa: „Landschaft", Bilder von Lewitan, Schischkin, Makowsky.

Aus dem Petersburger Museenfonds endlich kamen 14 Bilder russischer und ausländischer Künstler, darunter: von Jan Veenix: „Stilleben", Al. Orloffsky: „Kirgisen", Jaremitsch: „Kasernen des Regiments der Garden zu Pferde in Petersburg", Petroff-Wodkin: „Stilleben". Gegen 100 Gegenstände aus Porzellan, einige Bronzegruppen, zwei Kronleuchter, alte Möbel.

Geschenke von Privatpersonen — vom Ing. Ekisljar — 27 Bilder: Sylvester Isodrin: „Ansicht Roms", Aiwasowski — 4 Bilder; Landschaften v. Wl. Makowsky, Schischkin, Polenoff, Dubowski. Vom Künstler Al. Benois: Skizze einer Dekoration zum „Zarewitsch Alexei". — Von der Tochter des Künstlers M. P. Botkin — 5 Bilder ihres Vaters. Von P. P. Dobygin: „Michael Iwanoff", „Krimer Landschaft".

G. v. W.

Anmerkung der Schriftleitung: Ob diesem seltsamen Zusammentragen von Bedeutsamem und Belanglosem, bzw. dem Gemisch der Objekte irgendein Programm zugrunde liegt, ist nach den Mitteilungen unseres Mitarbeiters mehr als zweifelhaft.

FRANKFURT a. M.

Hier geht man daran, ein eigenes Thoma-Museum und -Archiv einzurichten, das demnächst im Hause Öderweg 116 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll. Es handelt sich dabei um den Thomabesitz der Familien Küchler und Eiser, die dem Meister seinerzeit, als er 1873 zuerst nach Frankfurt kam, die erste tatkräftige Unterstützung angedeihen ließen. Die Verbundenheit Thomas mit den beiden Familien hat während 26 Jahren bestanden und aus dieser Zeitspanne stammen auch die prachtvollen Hauptwerke, die neben der lückenlosen Graphik der wesentliche Inhalt des neuen Museums bilden werden, über das im einzelnen noch zu berichten ist. *b.*

HANNOVER

Vor einem Jahre etwa erlitt Hannover durch Übersiedlung der Galerie Herbert von Garvens nach Köln einen schweren Verlust. Nach manchen Schwierigkeiten und auf allerlei Umwegen ist nun diese umfangreiche Sammlung moderner Kunst in das Provinzial-Museum Hannover gelangt, wo sie eine wertvolle Ergänzung der noch jungen modernen Galerie bildet. *St.*

MADRID

Die Sammlungen des Prado-Museums sind in letzter Zeit durch zwei wertvolle Gemälde des 15. Jahrhunderts bereichert worden.

Das eine ist ein berühmtes Bild von Rogier van der Weyden, das sich bis jetzt im Besitz des verstorbenen Herzogs von Mandas befunden hatte und durch die Museumsleitung von den Erben erworben wurde. Links zu Füßen des Kreuzes befindet sich der Leichnam Christi zwischen der Jungfrau und Johannes; rechts kniet der Stifter,

eine von dem genannten Meister wiederholt dargestellte Persönlichkeit, die wohl dem Hof Philipps des Guten von Burgund angehört haben dürfte. Variationen der gleichen Komposition befinden sich in Berlin und Brüssel.

Im zweiten Fall handelt es sich um ein Altarbild aus dem Hospital von San Miguel in Zafra (Prov. Badajoz, Extremadura), bei dem, in Anbetracht seines vernachlässigten Zustandes, eine ziemlich starke Restauration notwendig war. Die Darstellung ist die des Kampfes des Heiligen Michael mit dem Drachen, umgeben von dramatischen Szenen des jüngsten Gerichts; die Behandlung der Hauptfigur weist verwandte Züge auf mit dem Gemälde Van Eycks in Petersburg. Allem Anschein nach ist es die Arbeit eines spanischen Meisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der, wie der ältere Katalane Dalmau, stark unter flämischem Einfluß gestanden hat und möglicherweise ein Zeitgenosse und Landsmann des Pedro von Cordoba war. Die Reste von einigen Buchstaben, die sich auf dem Schwert des Erzengels befinden, sind vorläufig noch nicht hinreichend entziffert worden; doch ist es sehr wahrscheinlich, daß an dieser Stelle das Zeichen des Künstlers sich befand. *A. D.*

PRAG

Die hiesigen Staatssammlungen kämpfen mit großen Raumkalamitäten. Alte wie moderne Kunst ist provisorisch untergebracht. Eine große Galerie, die beide aufnehmen soll, ist projektiert, im Entwurf genehmigt. Ihre Ausführung wird auf sich warten lassen. So hat sich die Moderne Galerie zu einer Neuordnung in ihren unzureichenden Räumen entschließen müssen (Baumgarten). Durch Einbeziehung eines großen Lichthofes in die Galerieräumlichkeiten wurde ein schöner Aufstellungsort für plastische Werke gewonnen. Leider aber schlecht genutzt. Schon der Kardinalfehler, daß der Säulenhof nicht umkleidet, sondern in seiner raumzerreißenden Gestalt belassen wurde, erschlägt alles hier Aufgestellte. Rodinstatuen, von Säulen hinterschnitten usw. Dazu kommt noch, daß in diesen an sich großen Säulenhof eine solche Unmenge von Skulpturen hineingestopft wurde, daß man glaubt, in einem Verkaufsgarten von Friedhofsdenkmälern geraten zu sein. Ein Stück mordet das andere. Schauderstücke dazwischen sorgen, daß die guten ihre letzten Wirkungsmöglichkeiten noch verlieren. Schade um die schönen Erwerbungen der letzten Jahre. (Der „Fechter" von Lederer, über die französischen Stücke s. Ber. an dieser Stelle, Jg. 1924.) Gemäldegalerie: Eingangssäle utraquistisch, d. h. Deutsche und Tschechen untereinander, die großen Flügelsäle nach Deutschen und Tschechen gesondert. Viel Kompromisse und beiderseits manche Lokal-Patriotismen. Die ersten Säle teilweise auf Qualität abgestimmt. Um so mehr verwundert zwischen zwei starken, also frühen Pechsteins ein kalter Akt von Bondy und im selben Raum bei Munch noch ein Simon. Sonst gute Coubines, ein Špala, ein Filla, Plastiken von Štursa und Metzner. Anschließend der feine Jan Preisler (gest. 1908). Große Klimts, die recht tapetenhaft wirken, einige Orliks, kein Kokoschka. Ein großer Slavičeksaal mit Bronzen des klassizisierenden Mylsbeck. In der tschechischen Abteilung Kosárek, Chitussi, Purkyně und Aleš gut vertreten. In der deutsch-böhmischen der in der Landschaft oft delikate Franz Rumpler 1848—1922, der kräftige Landschafter Adolf Hölzel, dann die in Deutschland bekannten Richard Müller, Em. Hegenbarth, Gabriel Max, Plastiken von Hanak und Metzner. Moderner: Brömse, Feigl, Justitz, Mopp. In Kabinetten (!) die deutsche Kunst aus Österreich und dem Reich. Eine hübsche Zusammenstellung: Waldmüller, Barvitius, Riedel, Raysky. Dann Liebermann und Corinth. Von Liebermann: Porträt Dr. Linde und das Spätbild: Im Garten (1923) (das im vorigen Jahre von Galerie Arnold erworben wurde). Von Corinth: „Odysseus im Kampf mit den Bettlern" und — wesentlicher — ein Stilleben von 1922. Die ausgestellte Graphik ist wohl (hoffentlich) als wechselnd gedacht. Man ist geneigt, die Mängel der Aufstellung dieser „Modernen Galerie" den Raumschwierigkeiten anzurechnen, eine Entschuldigung, die vor strengen Galeriebeurteilern allerdings nicht stichhält.

Die Sammlung alter Kunst, im Rudolfinum vom dort untergebrachten Parlament arg bedrängt, sucht die Synthese aus Raummangel und reichem Zuwachs zu finden. Anläßlich der Eröffnung der neuaufgestellten Sammlung (im Herbst) soll über diese an einzelnen Schätzen nicht arme Sammlung ausführlich berichtet werden. Heute nur Aufzählung einiger bemerkenswerter Neuerwerbungen. Rembrandt: Verkündigung (um 1655), aus Privatbesitz erworben. Sonst von Niederländern ein Lukas von Leyden, ein guter Jak. Ruysdael, ein Berchem, Stilleben von Pieter Claes und, besonders schön, von Jan v. d. Velde. Eine dunkle Dorfszene vom älteren Teniers und ein interessanter Höllenbreughel. Von Italienern u. a. ein Schulbild Palma Vec-

chios, zwei Magnascos, von Spaniern eine Pietá aus der Schule Riberas. Dem Kern der Galerie entsprechend zahlreiche Erwerbungen aus altböhmischen Schulen und besonders erwähnenswert sehr schöne altböhmische Plastik. Hierüber wird die angekündigte Arbeit ausführlich berichten, wobei der hier beabsichtigte Versuch, Bilder und Plastik nebeneinander zu plazieren, gewürdigt werden soll. *Oskar Schürer*

Ausstellungen

AUSSTELLUNGEN IN BARCELONA

Von M. A. Cassanyes

Von den vielen ausstellenden Künstlern in Barcelona wollen wir nur die erwähnen, die wirklich unsere Aufmerksamkeit verdienen, weil sie als Vertreter einer neuen geistigen Richtung gegen Rationalisten und Materialisten Front machen.

Wenn die Zahl dieser Künstler noch sehr gering ist, so liegt das an dem Einfluß jener verflachenden Tendenz, die sich auf die rein handwerklichen Probleme beschränkt und somit jede schöpferische Begabung erstickt.

Den Beweis hierfür lieferte die Ausstellung „Les Arts y els Artistes". Manuel Humbert war mit zwei Werken vertreten, die deutlich zeigten, wie er als Neoklassizist in der Nachfolge Derains seine Persönlichkeit beschränkt und nur scheinbar gute Kenntnisse des Handwerklichen eingetauscht hat, während dieser fast krankhaft empfindsame Maler früher die „blaue Epoche" Picassos höchst persönlich weiterentwickelte. Diese Ausstellung hatte ein so niedriges Niveau, daß drei Bilder von Josep Obiols allein erwähnt zu werden verdienen, trotzdem seine Werke nur eine entfernte Ähnlichkeit mit denen von Fritz Erler haben, aber er hatte versucht, mehr als den reinen Augenreiz zu geben.

Daß Obiols sich von den übrigen Ausstellern auf diese Art unterscheidet, liegt hauptsächlich daran, daß er ein Schüler von Joaquim Torres Garcia ist, eines leidenschaftlichen Suchers, wie man ihn selten in romanischen Ländern findet. Torres Garcias Schüler war auch Josép Maria Marqués Puig, dessen Ausstellung in der Galerie Dalmau, der einzigen, die moderne Kunst pflegt, ebenso bemerkenswert war wie die von Roger Buck. Von Anfang an war eine monumentale Komposition und feste Form das Ziel von Josép Maria Marqués Puig. Anläßlich einer früheren Ausstellung hatte ich von ihm gesagt, daß er Richter und Schwind durch sein Gemüt, Seurat durch seine kristallklare Form verwandt sei. Diese Charakteristik gilt noch heute. Aber er beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Manier oder ein stoffliches Interessengebiet, im Gegenteil, er sucht in jeder Hinsicht, immer mit derselben unbeugsamen Gewissenhaftigkeit. Den Beweis hierfür liefert „die junge Negerin, die einen Teller mit Früchten trägt"; durch die unerbittliche, fleischliche Objektivität erinnert sie fast an Otto Dix.

Die Galerie Malmedé zeigte den Münchner Graphiker Roger Buck, der in den besonderen Feinheiten und dem phosphoreszierenden Glanz seines Holzschnittverfahrens das rechte Mittel gefunden hat für seine visionäre und pathetische Art. Wir sahen ferner Werke von Agusti Fesser, voll von üppig wuchernder Phantasie, der die ägyptische und orientalische Mythologie in derselben Art behandelt wie X. K. Roussel die griechisch-römische. Endlich zeichnete sich George Liebkahrt durch eine Radierung in einfachen Farbtönen aus. (Katalanische Mädchen.)

Ferner waren Ausstellungen in der Galerie Dalmau, z. B. die „Agrupacio d'artistes Catalans", in der Malereien und Zeichnungen von Creixams auffielen; er ist gegenwärtig einer der beliebtesten Maler in Paris; auch bei Vidal Gomá sind Fortschritte zu verzeichnen; dann folgen Emili Bosc Roger, Callico, Mussons, Gausachs, ferner eine derbe Plastik und eine schematische, populäre Chapiteau von Pere Jou. Endlich ist der junge Maler F. Camps zu nennen, noch ein Suchender, und der Bildhauer Emili Store, dessen Plastiken den Irrtum des Kubismus besonders klar zeigen; denn die Plastik muß entweder das Objektive darstellen oder das Subjektive festhalten, darum haben sowohl Fiori wie Belling recht, aber der Kubismus mischt beides und das ist unmöglich. Der Kubismus zerstört einen Gegenstand und will mit den Fragmenten einen neuen errichten, dessen Elemente teils wirklich, teils stilisiert, teils willkürlich erfunden sind; damit erreicht er keine Synthese, sondern ein wirres Durcheinander. Jose Mompou ist ein ziemlich oberflächliches Talent, wenn er auch Geschmack und Delikatesse besitzt; seine Technik ist eigenartig, doch zeigt sie mehr guten Willen als Gelingen. Dann waren dort noch einige helle Seestücke, von weiblichen Gestalten belebte Interieurs und ein Bild „Primavera", das durch seine ungewöhnliche Größe auffiel. In der Gruppe „Nou Ambient" stellten aus Ramon Soler und Francesc Vidal, Galicia die Landschafter

Josep Ventosa, Alfons Iglesies, Jacinte Olivé, ferner Camps und Store.

Interessant ist auch der Schwede Acke Sjöstrand, der auf seinen Bildern spanischer Provinzstädte die niederdrückende Betäubung festhält, am besten gelingen ihm aber Gestalten und Porträts. Wie sein Volksgenosse Ernst Josephson hat er es vermocht, mit den malerischen Mitteln die Individualität des Dargestellten prägnant wiederzugeben. Joaquim Mir und Gimeno sind die bedeutendsten Vertreter des Impressionismus. Mirs letzte Werke erinnern an Hermann Bahrs Wort, daß der Künstler nur ein „Phonograph der Außenwelt" sei. Xavier Nogués ist der einzige Graphiker, der Aufmerksamkeit verdient. Es ist nur schade, daß er oft ganz stilwidrig zu viel Aquatinta verwendet. Häufiger erwähnt werden jetzt wegen ihren Gedächtnisausstellungen Joan Brull, Serra Porson und Isidro Nonell, der noch unausgeglichen ist, in der karikierten Form an Daumier, in der üppigen Farbe an Delacroix erinnert.

Vom 16. bis 31. Mai endlich war bei Dalmau die wichtige Sammelausstellung des „Salò dels Evolucionistes". Mit Ausnahme von Guardia und Mompou haben alle Künstler die Bildkomposition nach Cézanne gemeinsam; doch sind die persönlichen Unterschiede bedeutend. Joan Serra ist mit rein animalischem Temperament von außergewöhnlicher Stärke begabt. Julian Castedo ist tiefer und intelligenter; er versteht, das Unwesentliche zu beschränken. Die scharfe und strenge Linie, das konstruktive Volumen erreichen eine erstaunliche Intensität. Ramon de Campmany zeigt einen ehrlichen aber gewöhnlichen Realismus wie Enric Moneny; Jaume Guardia dagegen eine reine und heitere Genialität. Josep Grañyé beweist einen außergewöhnlichen Sinn für die geschlossene Form, das eigentliche Wesen der plastischen Schöpfung. Die liebenswürdige Grazie von Joan Rebull hat nicht nachgelassen, ein ziemlich seltener Fall.

Zusammenfassend müssen wir beklagen, daß unsere Künstler zu sehr an der Oberfläche haften, anstatt seelischen und geistigen Ausdruck in wesentlicher Form zu suchen. Vergebens predigen ihnen die Museen, die romanischen Fresken der Kirchen von Pirineo, die strengen und grandiosen Malereien von St. Climent und Sta. Maria de Tahull, von St. Miquel de la Leo d'Urgell die Formenstrenge einer Kunst, die unserer Gegenwart längst fremd geworden ist.

Deutsch von *G. G.*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

• Dora Hitz (1853—1924) / R. Jacobi / Walter Jacob / Ernst Honigberger / Jean Crotti / Neue Franzosen.

Auch eine stärkere Repräsentation als die in der Kunsthandlung Gurlitt der im Vorjahre verstorbenen Malerin Dora Hitz gewidmete Zusammenfassung früherer und späterer Arbeiten würde schwerlich ein Überlebendes herausgestellt haben. Die glatten, verblasenen Porträts und die tonigen Gegenstücke etwa auf der Linie Defregger-Trübner, die hier die Anfänge in Erinnerung bringen, zeigen eine Leere und Schmächtigkeit, gegen die sich ein farbig gekräftigter, schwungvoller Reifestil zunächst vorteilhaft abhebt. Aber bei näherem Zusehen erkennt man unter einem Firnis vitaler Zügigkeit eine fast tapetenhafte Schablone, man überzeugt sich, daß die eigentümlich sprenklige Unruhe nicht so sehr der Ausdruck einer Erregung, als eine Interferenzerscheinung von Jugendstilgewelle und pleinairistischen Fleckentanz ist. Ein gewisses dekoratives Talent ist Dora Hitz nicht abzusprechen. Wie spärlich aber ihre Naturauffassung blieb, wie unpersönlich ihre Sprache, das zeigen ganz unverhüllt die Kleinarbeiten, die Zeichnungen und Pastelle. — Auch R. Jacobi, dessen Aquarelle zugleich gezeigt wurden, hat nicht eben viel zu sagen. Wie er einen Frauenakt lässig auf die Chaiselongue setzt oder die Würfelhäuser „des malerischen" Positano um den Golf arrangiert, das war nachgerade wohl tausendmal da. Eine von Pechstein hergeleitete, ins Vornehme abgeschwächte Methode erwirkt bei unsteitig sehr angenehmen Farbstellungen doch nicht die melodische Kontinuität des landschaftlichen Gefüges, auf die es hier abgesehen ist. Aber auch im Sinne der Authentizität sind diese Ansichten zu unausgesprochen, zu allgemein. —

Walter Jacob, den das Graphische Kabinett J. B. Neumann verdientermaßen in unserer Aufmerksamkeit zu befestigen unternahm, könnte allenfalls dem Klang des Namens nach, nimmermehr stilistisch mit dem soeben Erwähnten verwechselt werden. Seine impulsive Art, die Beeinflussungen von Corinth und Kokoschka eigenwüchsig zum Ausgleich bringt, hält sich nicht allein an heimische Motive einer barschen, schwer hingewälzten Alltagslandschaft, sondern ist auch in ihrer wühlenden, dickflüssigen Strichführung, in ihrer räumlichen Dynamik, in dem charakteristisch gespannten blau-schwarz-weißen Grundakkord durchaus nordischen Wesens. Es hat

etwas Mächtiges, wie sich der Boden düster gegen den See hinstaut, wie er seine geduckte Kraft ausstreckt in die Tiefe. Während Jacob im Porträt, auch gerade in einem Selbstbildnis mit Palette, das Bramsige, Pinselathletische nicht ganz vermeidet, ist das Pastose, die fegende Diktion in diesen Landschaften niemals blinder Drang oder leere Gewaltsamkeit. Der Kampf ist beherrscht von einer Ökonomie der Züge und der Farbwerte, die besonders in den Aquarellen Zwingendes bewirkt. —

Die Galerie Alfred Heller, die sich längere Zeit auf den Verkauf kunstgewerblicher Produkte beschränken mußte, hat nun Ernst Honigberger zu breiterem Auftreten verholfen, einem Künstler, dessen kurvig und blankbunt geschönte Bildnisse oder landschaftlich drapierte Figuren allerdings nichts generell Höheres bedeuten und auch bei subtilerer Ausführung nicht bedeuten würden. Honigberger verbilligt Schrimpf, mindert dessen strenge Harmonie in gefällige Ausgeglichenheit, folgert aus dessen Traditionalismus das Recht, konventionell zu sein. Dabei gerät ihm alles ohne Schimmer, die fließenden Linien der Schultern, der Rücken sind ohne Melodie, stechend gelackte Staniolfarben ergeben keinerlei Prunk. Honigberger stellt eine Gruppe musizierender Menschen dar, doch kein Klang will daraus hervorschwingen; er malt ein Picknick im Freien: Liegeposen, Sitzposen, Knäblein, verführerische Früchte und blitzblaue Berge hinten — doch nichts Arkadisches kommt auf. Nein, das ist nicht Rückkehr zu harmonischer Einfachheit, — das ist Rückfall ins Salamazarenische. —

Nicht viel anders steht es um den allenfalls aparteren, im Zuschnitt raffinierteren Jean Crotti, dessen hochschickes Dessin ausgerechnet in der revolutionären Malik-Buchhandlung gezeigt wurde. Fast alle Bilder weisen dasselbe ziegelrosa oder blaßbraune Mädchengesicht, ein überschmales, fatiguiertes Oval auf einem lyrisch-langen Schwanenhals, dem ein Mandelmündchen, eine entsetzlich gerade Nase und die ganz dünn geschlitzten Augen immer die gleiche Maske damenhafter Indifferenz verleihen. Oder es sind ein paar dieser schematisch-gespreizten Köpfe in verschiedenen Nuancen eng nebeneinandergetreppt, umrahmt und hinterlegt mit einem kubistischen Ornament, dessen fashionable punktierte und gestreifte Dreiecke und Rhomben sich manchmal wohl auch, zu einer Art von Wolke zusammengeschoben, als Abstraktion selbständig machen. Wie sich diese Bestandteile fächernd überschneiden, meint man das Schlipsarrangement oder die Seidenauslage eines modernen Schaufensters zu erblicken, wie denn jene distinguierten Lärvchen auffallend den neusüßen Wachspuppengesichtchen ähneln, die der letzte Schrei der internationalen Ladenreklame und übrigens ein wahres Grauen sind. —

Im Auktionshaus Graupe zeigten Lilli Turell und Sascha Niederstein eine nicht zu umfangreiche Zusammenstellung meist kleinformatiger und auch nicht gerade schwergewichtiger, doch vielfach sehr hübscher Beispiele der jüngsten französischen Malerei. Da die Veranstalter nach dieser recht glücklichen Einführung beabsichtigen, weiterhin, und zwar in größeren Einzelkollektionen das Schaffen der hier gezeigten Künstler uns vertraut zu machen und derart die uns teilweise schon auf Vorschuß geläufigen, aber noch nicht anschaulich substanziierten Autornamen in lebendige Persönlichkeitsbegriffe umzusetzen, darf der erste Eindruck noch ohne viel kritische Abwägung hingenommen werden. Da war Boyer mit einem pissarrohaft buntvibrierenden Gartenstück und noch geheimer grünversponnen flimmerndem Parkweg, sodann Lanskoy, dessen Kücheninterieur zumal in der leichten Verbindung koloristisch reich und locker ausgesetzter Kleinformen als Tiegel, Pfannen, Fliesen, Tischecken und so fort eine Ahnung von einem heiter entspannten Wirklichkeitserlebnis gab, Oudot ferner, der zum Gefolge Derains, doch nicht zu den geleckten Dutzendpuristen zu rechnen scheint, denn sowohl ein kleines, ganz schlichtes Tomatenstilleben wie ein fein in bräunlich schwellendem Fleisch modellierter Akt bekundeten Andacht zum Adel des Gebildes und eine mehr als artistische Beziehung zum Wölbungsspiel des Körperhaften. Wie der uns schon besser bekannte Marcoussis, der hier mit wappenartig eignettierten, in aparten Skalen komponierten Stücken vertreten war, zeigte auch Lurçat die dekorativen Auswirkungen des Kubismus; seine auffällige Sicherheit im Fixieren und Gegeneinanderführen von Teilsilhouetten erwies sich am interessantesten in Trachtenfiguren sehr prägnanten Schnittes. Kindlich getupfte Aquarelle von Dufy und Kolles nun nach Überwindung einer etwas backfischhaft rosaleichten Manier zu dunkleren, herberen Wirkungen gravitierende Art halten im Eindruck wenig vor und wollen wohl erst im weiteren Umfang gekannt sein. In Nebenwerken geleiteten einige der Führenden diese Neueren, so mit zwei rührenden Kleinigkeiten Rousseau, dann Matisse, Picas-

so, mit einer düsteren Landschaft Rouault, einem kräftigen Aquarell Chagall, und außer einer corothaft silbrigen Früharbeit hatte Braque zwei Studien zu den lithographierten Stilleben seiner jetzigen lappigen Weise beigesteuert. Für mich der Glanzpunkt dieser, wie man sieht, nicht karg bestellten Übersicht ein ganz kleiner Gris, wenige geradgegrenzte Formen auf holzmoiriertem Grund, doch im Gefüge wie im schwarzbraunen Klang von einer seltenen und hohen Strenge.

Willi Wolfradt.

* * *

Die Kunsthandlung Fritz Gurlitt eröffnete soeben an der Budapester Straße anläßlich des Hinscheidens von Prof. Lovis Corinth eine Gedächtnis-Ausstellung, in der Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Graphik aus den verschiedensten Perioden des Meisters gezeigt werden.

In den Ausstellungsräumen an der Potsdamer Straße ist neben der Gedächtnis-Ausstellung Dora Hitz eine Kollektion von Zeichnungen und Aquarellen Otto Müllers, Breslau, ausgestellt.

ERFURT

An die Ausstellung „Batik und Ikat", die in mancher Beziehung einen Höhepunkt für die Ausstellungstätigkeit in diesem Jahre bedeutet, schloß sich im Mai eine Schau von Aquarellen, Zeichnungen und Lithographien von Oskar Kokoschka, die wiederum durch einige Werke aus Erfurter Privatbesitz vermehrt werden konnte. Besonderem Interesse begegneten die großen Bildnis-Lithographien aus den letzten Jahren. Augenblicklich findet im Kunstverein eine Ausstellung von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen von Christian Rohlfs statt, die Arbeiten aus den verschiedensten Zeiten umfaßt. Den Mittelpunkt der Schau bilden die 14 Aquarelle von Dom und Severi, die der Künstler im Herbst vorigen Jahres in rascher Folge geschaffen hat. Geplant für die nächste Zeit sind Ausstellungen von Thomas Herbst, Paul Klee sowie „Veristen und Stilisten". *P.*

FRANKFURT a. M.

Ausstellung Schames: eine Schau französischer Künstler, die durch ihre geschmackliche Ausgeglichenheit anziehend wirkt. Kees van Dongen ist überzeugender in dieser Kollektivausstellung als sonst. Seine Bilder, mystisch-mondän gesehen, erreichen oftmals, wie in „Zwei Freundinnen", eine faszinierende Einheit von Motiv, Farbe und Formung. — Maurice de Vlaminck wiederholt sich. Seine Vitalität ist nicht so voll, wie sie auf den ersten Blick scheint; neben reich gemalten Partien sind solche, die dünn und flach bleiben. — Charles Camoin gibt ein leichtes aber erfreuliches Erlebnis: lebhaft impressionistische Atmosphäre bei Vereinfachung und Klärung der Töne und Massen. — Albert Marquet und Henry Manguin haben eine freie und reinliche Technik (die charakteristisch ist für französische Malerei), ohne jedoch eine originale Note zu zeigen. *C. B.*

KÖLN

Der Kölnische Kunstverein hat nach den letzten Leistungen die Juli-August-Ruhe verdient. Seine Verkaufsschau wird zwar durch nordwestdeutsche Namen (Graf Kalkreuth, Dettmann, Hübner), aber nicht durch Bilder belebt. Auch die Kollektivausstellung Willy Geiger läßt sich mit der Jahreszeit rechtfertigen. Nachdem der Kunstverein also gewissermaßen wieder Mist auf seinen Acker getan hat, darf man neue Früchte erwarten.

Im übrigen hat Köln einen neuen Typ von Kunsthandlung erhalten: den zusammenlegbaren. Eine Etage „Unter Fettenhennen" beherbergt jetzt in ihren Zimmern die Galerien S. Salz, Dr. Becker & Newman und Dr. Jaffe. Salz' „Moderne Kunst" war nach der Flucht von Nierendorf und Flechtheim ein Bedürfnis. Seine erste Ausstellung zeigt westliche Bilder von Qualität. Vlamink ist ausgewählt, wie um den Berichterstatter zu widerlegen. Es hängen von ihm nämlich frühe, prachtvoll gemalte Bilder und keine Dutzendware. Ein großer Utrillo der besten Zeit, Munch, Courbet und vor allem der Schützling des neuen Mannes, Marc Chagall, füllen die Wände. Die Plastik ist durch den großen Maillol und das Kunstgewerbe durch Foujita, den man am besten durch das französische Wort „Ersatz" charakterisiert, vertreten. Dr. Becker & Newman führen die Neger-China-Tradition der ehemaligen Kölner Filiale Flechtheim weiter. Den Clou bilden diesmal chinesische Grabkeramiken der Tang-Zeit von ungewöhnlicher Qualität. Dr. Jaffes „Alte Kunst" reicht von wunderbaren alten Kölnern bis zu einem frischen, französisch flott gemalten Bauerntanz des Januarius Zick. Man sieht, der neue Typ der Kunsthandlung ist so eingerichtet, daß sich jeder Besucher über die Vielseitigkeit der Aussteller freut, und daß immer zwei Aussteller die Einseitigkeit der Sammler beklagen. *Alfred Salmony.*

MADRID

Unter den Ausstellungen, welche das heurige Frühjahr in Madrid gebracht hat, verdient die „Erste Ausstellung der Gesellschaft Iberischer Künstler" (Primera Exposicion de la Sociedad de Artistas Ibericos) im Retiro immerhin insofern erwähnt zu werden, als es ein Versuch ist, die Vertreter der modernsten Kunstrichtung in einer Kundgebung größeren Stils zu Wort kommen zu lassen; ob dieser Versuch als geglückt bezeichnet werden kann, ist eine andere Frage. Wie Eugenio d'Ors sehr richtig im ABC (3. 6.) hervorhob, kann eine Kunstschau dieser Art unmöglich einen Überblick, der Anspruch auf Vollständigkeit hat, geben, wenn auf ihr einesteils Pablo Picasso fehlt, der bahnbrechend für die jüngere Generation in ganz Europa gewesen ist, und ebensowenig die fortschrittlichen katalanischen Elemente vertreten sind. Die sehr weitgefaßte Bezeichnung „Iberisch", die doch sogar Portugal und die stammverwandten Republiken Amerikas einschließt, scheint nicht ganz glücklich gewählt zu sein, wenn der Radius der Ausstellung sich nicht einmal auf die wichtigsten nationalen Kultur- und Kunstzentren ausdehnt. Ich möchte dem von mir aus noch hinzufügen, daß ich Daniel Vazquez Diaz vermisse. Daß die Ausstellung durch vorwiegende Originalität sich auszeichnet, kann daher selbst beim größten Wohlwollen nicht behauptet werden; sie ist günstigstenfalls ein Dokument dafür, daß es auch in Spanien eine Anzahl von Künstlern gibt, welche die modernsten Strömungen in anderen Ländern mit Aufmerksamkeit verfolgen und auf diese Weise empfangene Anregungen mit mehr oder weniger Glück und Talent verwerten. Ein Name, dessen Träger hiervon eine Ausnahme macht, ist unter den Bildhauern Victorio Macho, unter den Malern allenfalls José Solana.

Auf die mustergültigen Ausstellungen, die jährlich von der Gesellschaft spanischer Kunstfreunde (Sociedad Española de Amigos del Arte) in den ihr zur Verfügung stehenden Räumen im Erdgeschoß des Bibliothekspalastes veranstaltet werden, ist bereits bei verschiedenen Gelegenheiten hingewiesen worden. Es sei daher nur in Kürze wiederholt, daß diese Gesellschaft, der eine große Anzahl vornehmer und wohlhabender Liebhaber angehört, es sich unter anderem zur Aufgabe gemacht hat, die ungeheueren nationalen Schätze, die in Spanien noch an privatem Kunstbesitz vorhanden sind, dem großen Publikum, in Form von Kollektiv-Ausstellungen unter wechselnden Gesichtspunkten, zugänglich zu machen. In diesem Jahr handelt es sich um eine retrospektive Übersicht über das spanische Kinderbildnis (Retratos de Niño en España) aus vier Jahrhunderten (16. bis 19.). Der Reiz dieser Veranstaltungen besteht nicht nur darin, daß Kunstwerke und Kostbarkeiten zum Vorschein kommen, die sonst in Privathäusern, Klöstern, Archiven verborgen sind, sondern es ist ein besonderes Verdienst der Leitung, daß stets mit geradezu vorbildlich gutem Geschmack und entsprechender Sorgfalt jeder einzelne Raum durch die Hinzufügung von Möbeln, Teppichen und sonstigen Ausstattungsgegenständen der gleichen Epoche auf einen harmonischen und geschlossenen Gesamteindruck abgestimmt wird. Im vorliegenden Fall ist es vor allen Dingen Spielzeug und sonstiges Gerät der Kinderstube, das als ergänzendes Beiwerk in einer erstaunlichen Vollständigkeit aufgetrieben wurde.

Es soll keineswegs behauptet werden, daß sämtlichen 298 Nummern, welche der Katalog der Ausstellung enthält, ausschließlich Kunstwerke ersten Ranges entsprechen, und es ist leicht möglich, daß in manchen Fällen der Wunsch, Kinderporträts aus den verschiedensten Kunstepochen und Kulturperioden zusammenzubringen, den Ausschlag gegeben haben mag, hin und wieder wohl auch die Verpflichtung, auf die Persönlichkeit des Besitzers oder Name und Rang des Dargestellten Rücksicht zu nehmen, und dementsprechend die Kritik hinsichtlich des künstlerischen Wertes des Bildes nicht immer allzu streng gewesen ist.

Die Reihe der Maler, die vertreten sind, beginnt mit den durch ihre Bildnisse fürstlicher Personen im Prado bekannten Meistern des 16. Jahrhunderts, Alonso Sanchez Coello und Juan Pantoja de la Cruz, und endet mit den Nachfolgern Goyas, den Vertretern der spanischen Romantik, denen sich vereinzelte spätere Künstler, wie Madrazo (Federico) oder Rosales anschließen. Als besonderes Juwel verdient das Porträt der vierjährigen Infantin Margarita Maria, späterer Gemahlin des Kaisers Leopold, von Velazquez, aus der Sammlung des Herzogs von Alba, hervorgehoben zu werden; es ist die gleiche kleine Prinzessin, welche die Mittelfigur der berühmten „Meninas" bildet. Daneben sind zumal einige, bis jetzt wohl ziemlich wenig bekannte Bilder von Goya zu erwähnen, unter ihnen zwei Darstellungen des Enkels des Meisters, Marianito. Die überwiegende Mehrzahl der Namen, die der Katalog vereinigt, sind die spanischer Maler. In der älteren Abteilung finden wir ein Gemälde, das dem Hol-

länder Moro zugeschrieben wird; später dann, vom 18. Jahrhundert ab, begegnen wir, wenn auch in beschränkter Zahl, einigen Italienern, Franzosen, Engländern. Einen besonders reizvollen Bestandteil der Ausstellung bilden Miniaturen, Aquarelle, Zeichnungen, die ja für die Feinheiten und Zartheiten des Kinderantlitzes hervorragend geeignet sind. Ein Kabinettstück unter ihnen ist ein auf beiden Seiten bemaltes Medaillon, kaum von der Größe eines Talers, welches das Kinderbildnis der Infantin Maria Theresia, Tochter Philipps IV., trägt und das ihres späteren Gemahls, Ludwigs XIV. von Frankreich.

Eine andere Ausstellung, die „Spanischer Volkstrachten" (Exposicion del Traje Regional), ist ebenfalls im Bibliothekspalast untergebracht. Wenn bei ihrer Anordnung auch Gesichtspunkte der Volks- und Heimatkunde den Ausschlag geben mußten, so kann ihr doch immerhin eine eigenartig künstlerische oder zum mindesten kunstgewerbliche Bedeutung nicht abgesprochen werden. Es ist natürlich ein Mißstand, der kaum zu vermeiden ist, wenn bekleidete Puppen verwendet werden, und der erste Eindruck ist notwendigerweise ein panoptikumartiger. Aber trotzdem ist es ein dankenswerter Versuch, diesen Überblick über die ungeheuere — historisch, geographisch, klimatisch bedingte Verschiedenheit der bäuerlichen Trachten in den Provinzen bzw. Regionen der Halbinsel zu geben. Was Form und Farbe anbelangt, so werden ohne Zweifel wertvolle künstlerische Anregungen geboten, vorausgesetzt, daß man manches störende Beiwerk, das für das große Publikum berechnet ist, geduldig mit in Kauf nimmt. Namentlich aber sind es Kollektionen historischer Trachten, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, sowie alles, was an Stickereien, Schmuck, Gerätschaften verschiedenster Art, Schnitzarbeiten, Topfwaren aufgestapelt worden ist, wo man recht anschaulich sich über nationale Eigenheiten des Geschmacks und dekorativen Empfindens unterrichten kann, ganz abgesehen von Beobachtungen kunsthistorischen oder technischen Interesses.

Es soll die Absicht bestehen, diese Ausstellung als Grundstock zu einem ständigen Trachtenmuseum zu verwerten. Dieser Gedanke ist um so mehr zu begrüßen, als hier eine bunte und sonderbare Welt in dem Augenblick, als sie noch nicht vollständig der Vergangenheit angehörte, festgehalten wurde. *A. D.*

WIEN

Für den August ist anläßlich des Zionistischen Kongresses eine Reihe von Ausstellungen jüdischer Kunst in Aussicht genommen. Im Konzerthaus wird innerhalb des Palästina-Pavillons ein Bild von Palästinas jüngster Entwicklung, dabei auch von der Tätigkeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur gegeben werden. Bei Würthle steht man mit Hermann Struck in Unterhandlung.

Die Bilder Abel Panns, die in der „Sezession" zur Ausstellung gelangen, konnte der Referent im Magazin besichtigen. Sie bleiben weit hinter dem Rufe zurück, der Pann als einem der meistgenannten Künstler Palästinas vorausgeht. Es ist eine in Formen- und Farbengebung ihre westliche (französische) Schulung keineswegs verleugnende, in ihrer Formensprache in überlieferten Bahnen sich bewegende Kunst. Die Pastelle zum „Alten Testament", die, obgleich drüben im Gelobten Land entstanden, durchaus der Atmosphäre des Orients entbehren, übertragen das Erhabene ins Lieblich-Gefällige, entkleiden die biblischen Helden ihrer Größe und degradieren sie zu bloßen Staffagefiguren. Es sind keine Bilder zu dem Buche Gottes, sondern bisweilen an den verlogenen Orient Dulacs erinnernde Illustrationen morgenländischer Erzählungen, die für die reifere westeuropäische Jugend bestimmt sind. Abhold dramatischem Geschehen, gelingen Pann am besten Schilderungen episch-lyrischen Charakters, in deren (meist von der Überlieferung abweichenden) Auffassung seine Persönlichkeit am eigensten hervortritt: so — um besonders Bezeichnendes herauszugreifen — in der Erschaffung Evas, die, eine Flammensäule, aus dem schlafenden Adam gegen Himmel lodert; im Opfer Abrahams, der, bevor er zum Streich gegen seinen Sohn ausholt, ihn noch einmal umarmt; in dem über seine Brüder weinenden Joseph. Geschick im Komponieren, Gefühl für die Schönheit der Linie, diskrete, sehr sensible Farbigkeit verleihen den Bildern die gefällige Wirkung, die Panns Erfolg bei einem breiten Publikum erklärt. *Poglayen Neuwall.*

Entdeckungen und Funde

ARCHÄOLOGISCHE FUNDE IN GEORGIEN

Im Zusammenhang mit den Arbeiten, die in Semo-Aotschali bei Tiflis zur Errichtung einer Wasserkraftstation gemacht werden, sind verschiedene archäologische Funde gemacht worden. U. a. sind Gräber entdeckt worden, die merkwürdige Steinpasten enthalten und einen Steinbockkopf, der an die sog. Nairikultur erinnert. Die Überreste, die dem Georgischen Museum in Tiflis zur Aufbewahrung zugeleitet worden sind, zeugen von einer feinen künstlerischen Kultur der Verfertiger. Gold ist nur in geringen Spuren zutage getreten, dagegen ein silbernes Schmuckstück mit einem Kern aus Paste. Einzelne dieser Pasten scheinen rohe Nachahmungen ägyptischer Skarabäen zu sein. Der Fund scheint in die Anfänge der Eisenzeit hinaufzureichen.

Georgische Gelehrte wie der Ethnologe Tschitaja neigen zu der Annahme, daß hier die Überreste eines Volkes aufgedeckt worden sind, das von den Karthweliern (Georgiern) bei ihrem Einzug von Westen her überrascht und vernichtet wurde. Manche Gründe sprechen tatsächlich für eine Einwanderung der georgischen Stämme nach dem Kaukasus aus dem nordöstlichen Kleinasien. Jedenfalls überragt die Bedeutung der neuen Funde die der Bayernschen Entdeckungen in der noch immer umstrittenen Nekropole von Samthavro bei der ehemaligen georgischen Königsstadt Mtzchethi.

Nördlich dieser Stadt, bei Zizimor, meinen georgische Forscher die römische Militärstation Seusamora wiedergefunden zu haben, die nach Strabo 16 Stadien von Harmozica lag. Harmozica entspricht dem georgischen Armasziche = Burg des Armas, des georgischen Hauptgottes, der unter dem iranischen Namen Ahura Mazda (Mazdāh) dem hethitischen Teššub entspricht. Unweit der als das römische Fort Seusamora angesprochenen Stelle wurde auch das Grab eines Reiters mit seinem Pferde bloßgelegt.

Ein Urnengrab hatte als Unikum de Morgan bisher bei Sanain (Achtala) in Georgien aufgedeckt (vgl. die Abb. 21 im 1. Bande von de Morgans Mission zcientifique au Causase S. 62). Weiter sind in Kachetien und auf armenischem Boden im Gouvernement Eriwan bloßgelegt worden. Die Urnen haben z. T. durch Erdbeben gelitten. Unter den Beigaben des Urnengrabes von Semo-Awtschali interessiert ein in seiner Ornamentation an sumerische Keramik anklingendes Gefäß. Es wurde offenbar zu rituellen Zwecken verwandt. Im Boden des Gefäßes befindet sich ein mit einem durchsichtigen Obsidiansplitter verschlossenes Loch, dessen Bestimmung sich vorläufig nicht feststellen läßt. *O. G. v. Wesendonk.*

WEITERE FUNDE IM ALTEN CALCEDON

Die Ausgrabungen im alten Calcedon (jetzt Kadiköj, einem Villenvorort von Konstantinopel am Marmarameer) haben einen glücklichen Fortgang genommen. Ein römischer Sarkophag wurde gehoben, der vollständig erhalten, mit lebhaften Malereien verziert, eine reiche Anzahl interessanter Schmuckstücke und Beigaben enthielt, die zum Teil einen recht großen Wert haben. Besonders bemerkenswert sind:

5 kleine Glasflakons, mit feinen Blumenmustern bemalt;
1 Paar goldene Ohrringe in Kirschenform;
1 goldener Ring mit einem geschnittenen Achat, einen Frauenkopf darstellend;
4 Becher und ein Kelch aus Kupfer, eine Anzahl einfacher Fingerringe, Münzen.

Erst durch nähere Prüfung können die Fundsachen genau bestimmt werden, die bereits ins Ottomanische Museum in Stambul gebracht wurden.

Außer diesen Kunstgegenständen ist man nach wenigen Spatenstichen in einem der belebtesten Plätze von Kadiköj auf eine antike Wasserleitung gestoßen. Rein äußerlich betrachtet sind es Steinblöcke verschiedener Größe, die aneinandergereiht in der Erde liegen. Die Ausarbeitung der Röhren und der Anschlußstücke ist technisch so hervorragend, daß man sie bewundern muß. Die länglichen Steinblöcke, zirka 50—60 cm lang, zirka 40 cm hoch und ebenso breit, sind innen sorgfältig rund ausgehöhlt, so daß Röhren von zirka 30 cm Durchmesser entstanden sind. Griechische Steinmetzen haben ihre Initialen 4—5 mm tief in die roh behauene Oberfläche der Blöcke eingegraben. Diese, wahrscheinlich die Hauptleitung darstellenden Röhren haben noch verschiedene Zweigleitungen. Über einer von ihnen öffnet sich eine marmorne Zisterne mit engem Brunnenloch und einem schön gearbeiteten schweren Marmordeckel, der sich auf zwei Eisen hochdrehen ließ. Folgt man dem gewundenen Lauf der Leitung, so stößt man wiederum auf die kürzlich aufgedeckten Ruinen, die vielleicht nicht nur auf die Euphemiakirche, sondern einen noch älteren Bau aus der römischen Zeit zurückführen. Die antike Wasserleitung wird wahrscheinlich der rote Faden zu wei-

teren reichen und interessanten Funden sein, denn an ihr lagen Theater, Tempel, Paläste, Wohnhäuser und Befestigungsbauten, die heute noch der Schutt von fast zwei Jahrtausenden deckt.

An einer dritten Stelle wird an der Ausgrabung des Calcedonschen Amphitheaters gearbeitet. *Irmgard E. Eisenhofer.*

POMPEI

In Pompei ist bei der Ausgrabung eines Hauses in Via dell' Abbondanza eine Bronzestatue archaischen Typs gefunden worden. Nach den Berichten der Zeitungen scheint es sich um ein Gegenstück zu dem Zither spielenden Apollo des Neapeler Museums zu handeln. Die Statue ist durch Prof. Maiuri ins Nationalmuseum zu Neapel überführt worden, woselbst sie nach erfolgter Reinigung und Zusammensetzung ausgestellt werden wird. *L. S.*

Von Künstlern und Gelehrten

Der außerordentliche Professor für Kunstgeschichte an der Universität Frankfurt und Kustos an der städtischen Plastiksammlung im Liebighaus, Dr. Otto Schmitt, der als hervorragender Kenner mittelalterlicher Kunst bekannt ist, wurde als ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an die Universität Greifswald berufen. — H. v. Habermann erhielt den Pour le mérite. Diese höchste äußere Auszeichnung, die einem Künstler vom Staate aus erwiesen werden kann, konnte nicht viel sinnloser vergeben werden. War Habermann wirklich der würdigste deutsche Geist, den die heutige Kunst hervorbrachte? Das ganze gebildete Deutschland wird sich entrüsten, wenn es liest, daß die geil verzückten, dekolletierten Weiber dieser manieriert routinierten Malerei ältesten Schemas derart ausgezeichnet worden sind. *R.* (Diese durchaus berechtigte Kritik trifft insofern ein wenig daneben, als diesmal der Staat keine Verantwortung hat, vielmehr haben sich die Inhaber des Ordens zu einer Gesellschaft vereinigt, innerhalb der sich die Insignien durch Neuwahl vererben. Die Red.) — Dr. Ludwig Thormaehlen, bisher wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Nationalgalerie, ist zum 2. Kustos und Professor ernannt worden. Thormaehlen war seit Jahren Justis erster Mitarbeiter auf dem Gebiet der modernen Kunst. — Unser Mitarbeiter Dr. Alfred Stange, ein Schüler Wölfflins und Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität München, hat sich daselbst als Privatdozent für neuere Kunstgeschichte habilitiert — Prof. Bruno Schröder, Kustos am Alten Museum, Berlin, ist als Nachfolger von Prof. Herrmann zum Direktor des Albertinum in Dresden ernannt worden.

Neue Bücher

Hans Curjel. Hans Baldung Grien. Mit drei farbigen Lichtdrucken und 176 Abbildungen im Text und auf Tafeln. 1923. O. C. Recht Verlag, München.

Diese seit Jahren mit besonderer Sorgfalt, Hingebung und Liebe vorbereitete Baldung-Monographie wird in der einschlägigen Literatur eine empfindliche Lücke ausfüllen. Sie bedeutet eine willkommene Hilfe zum Verständnis der Kunst des großen Straßburger Meisters, dessen Vielseitigkeit, Originalität, Temperament und Liebenswürdigkeit von jeher allgemeine Bewunderung auslöste. Neben dem großen Dreigestirn: Dürer, Holbein und Grünewald gehört er zu den allerbesten jener glanzvollen Epoche deutscher Kunst. Daß bis jetzt über ihn keine Monographie geschrieben wurde, liegt in den Umständen. Eisenmann beschäftigte sich zuerst mit ihm eingehend in Julius Meyers Künstlerlexikon (1878), schrieb ihm 37 sichere Gemälde, 4 Stiche und 155 Holzschnitte zu. Für die weiteren Forschungen war diese Arbeit von grundlegender Bedeutung. Die Veröffentlichung des Karlsruher Skizzenbuches durch Marc Rosenberg (1889) gab Anregung, sich eingehender mit den Handzeichnungen des Künstlers zu beschäftigen. So erschienen denn in den Jahren 1894—1896 drei Foliobände, in welchen zum ersten Male die in den verschiedensten Sammlungen zerstreuten Blätter in Originalgröße veröffentlicht wurden. Diesem Werke folgte eine weitere (zweibändige), gleichfalls von uns besorgte Publikation: die Tafel- und Glasgemälde des Baldung (1896—1900). Obgleich also ein großer Teil des Baldung-œuvre gesammelt und gesichtet und in der Zwischenzeit auch die Baldung-Literatur gewachsen war und M. Escherich den Versuch einer Baldung-Bibliographie (1509—1915) machte, dauerte es dennoch Jahre, bis endlich die zusammenfassende Hand kam, um Baldung nach jeder Richtung hin zu würdigen und ihm den Platz zu verleihen, den er in der Geschichte der deutschen Kunst verdient. Die nicht unerhebliche Schwierigkeit lag und scheint auch heute noch bis zu einem gewissen Grade darin zu liegen, daß wir nur über die Jugendperiode des Meisters kein

ganz klares Bild entwerfen können, denn die ersten sicheren Arbeiten stammen erst aus dem Jahre 1504, also aus einer Zeit, wo der Künstler bereits 28 Jahre alt war. Der Jugendentwickelung Baldungs widmete Curjel seit dem Erscheinen seiner Monographie einen höchst interessanten Aufsatz im „Jahrbuch für Kunstwissenschaft". Er tat dies in einer tadellos schönen Foliopublikation, die sowohl inhaltlich als auch in bezug auf Ausstattung dem sehr rührigen Verlag von Klinkhardt & Biermann (Leipzig 1923), gerade in den gegenwärtig überaus schwierigen volkswirtschaftlichen Verhältnissen zur vollen Ehre gereichen kann und die höchsten Ansprüche befriedigen muß.

Den Ausgang jeder Baldung-Untersuchung bilden die Flügel des bekannten Lichtenthaler Altars von 1496, die schon seit jeher mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden, doch läßt sich infolge der sehr starken Übermalungen nichts Genaues sagen, allerdings kann stilistisch mit Bestimmtheit konstatiert werden, daß die Malereien nicht oberrheinisch, sondern schwäbischen Ursprungs sind. „Innerhalb des Werkes von 1496", sagt Curjel, „sind stilistische Verschiedenheiten nicht festzustellen. Individuelle Variationen möchte man mit den Darstellungen Gott Vaters, Christi bemerken angesichts der Ecküberhöhungen und der musizierenden und schwebenden Engel. Hier erscheint die Ausdrucksweise gelockerter, lebhafter im Formalen und mehr auf die Darstellung der lebendigen Darstellung zielend. Wenn irgendwo, so könnten hier Zeugnisse von der Mitarbeit des jungen Baldung vorliegen, dessen künstlerischen Wesenskern man bei der Gegenüberstellung dieser Darstellungen mit den gleichen Themen etwa auf dem Freiburger Hochaltar vielleicht zu erkennen vermag." Außer bei den Lichtenthaler Tafeln wird auch bei den Malereien des Hochaltars der Kirche zu Lautenbach im Renchtal (Schwarzwald) der Name Baldungs genannt. „Der Versuch einer präzisen Datierung der im wesentlichen gut erhaltenen Altarmalereien stößt auf merkwürdige Widersprüche in den stilistischen Merkmalen. Die einen Elemente... weisen auf ein Produkt der ars nova, die sich um 1510 vor allem durch die Wirksamkeit Grünewalds und Baldungs am Oberrhein durchgesetzt hat. Andere, wie mir scheint, entscheidendere Elemente und Anzeichen verknüpfen die Malereien eng mit der letzten Phase der Spätgotik und rücken sie von der frühen oberrheinischen ars nova grundsätzlich ab." Mit größter Wahrscheinlichkeit weist Curjel die Lautenbacher Bilder Baldung zu und datiert sie um 1500. „Die Lautenbacher Arbeit würde also in die Zeit zwischen der jugendlichen Lehrzeit und dem im Anschluß an Dürer (1504) vollzogenen Übergang zur ars nova liegen." Curjel glaubt auch auf einer der Lautenbacher Tafeln, auf der mit der Darstellung des Todes Mariä, das jugendliche Selbstbildnis Baldungs gefunden zu haben, was ihn in der Annahme, daß die Malereien dieses Altarwerkes von ihm herrühren, bestärkt. „Mit den Lautenbacher Malereien tritt ein Maler von sich aus, getrieben von dem Geist der Zeit, den Vormarsch nach neuen Zielen an."

Es ist kein Zweifel, daß in dem Kreise, der sich um 1500 um Dürer in Nürnberg bildete, Baldung das „stärkste künstlerische Temperament" war. Die Freundschaft zwischen Dürer und Baldung, zwischen welchen ein Altersunterschied von wenigen Jahren war, datiert wohl noch vom Oberrhein her, wohin Dürer gewandert war; bekannt ist es, daß Dürer anläßlich seiner niederländischen Reise Blätter seines Freundes „Grienhans" mitnahm, und daß nach Dürers Ableben eine Haarlocke an Baldung kam. Auch wird wohl Dürer veranlaßt haben, daß Baldung Zeichnungen für das Gebetbuch Kaiser Maximilians geliefert hat. Einige auf uns gekommene Zeichnungen Baldungs aus den Jahren 1504 und 1505 dokumentieren am besten den Übergang Baldungs zur ars nova, „die sich auf Grund des Dürerschen Vorbildes" vollzog. Die zahlreichen Holzschnittillustrationen in den Nürnberger Drucken von 1505 und 1507, in Pinders „beschlossen gart des rosenkrantz mariae" und im „speculum passionis" entstammen der Dürer-Schule und sind von der Hand Baldungs, Schäuffeleins und Kulmbachs (?), „sie bilden", sagt Curjel, „den einzigen historischen Anhaltspunkt für Baldungs Nürnberger Aufenthalt in jenen Jahren". Zwischen der Entstehung der Lautenbacher Tafeln und den ersten Arbeiten Baldungs vom Jahre 1504 liegt eine Spanne Zeit von etwa vier Jahren. Was hat Baldung in dieser Zeit geschaffen, wann kam er nach Nürnberg? Dieses Rätsel versuchte unlängst Edmund Wilhelm Brunn im ersten Heft der „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" (Wien 1924) in eingehender Weise zu beleuchten. Er kommt zu dem Resultat, daß „der sogenannte Doppelgänger Albrecht Dürers, der Zeichner der Brigittenholzschnitte, des Sebastiansholzschnittes, der Albertinapassion, der Maler der beiden Gemäldezyklen in Dresden und Darmstadt, der Benediktzeichnungen und der verschiedenen anderen erwähnten Handzeichnun-

gen identisch ist mit Hans Baldung, dem Freunde Dürers, der wohl in Basel, vielleicht sogar schon in Straßburg, sicher aber in Nürnberg mit und neben ihm lebte und arbeitete und unter dem tiefen, starken Einfluß desselben sich allmählich in seiner Eigenart entwickelte. Diese Entwicklung war zunächst keine rasche, konsequente und ungestörte, sondern sie erscheint ungleichartig, schrittweise, aber in allen Etappen dieses Werdens bricht häufig und jäh sein ureigenstes künstlerisches Temperament hervor, bis er sich dann in der entscheidensten Zeit seines Lebens, als er neben Schäuffelein und einem Dritten mit der Illustrierung der Pinderschen Bücher betraut wurde, selbst gefunden hat." Ist Baldung identisch mit dem Benediktmeister, so muß Baldung bereits 1501 in Nürnberg gewesen sein. Eine gewisse Verwandtschaft der Engel auf den Eckübererhöhungen der Lichtenthaler Bilder mit denen auf der Himmelfahrt und der Apotheose des heil. Dominikus, des Meisters der Dominikus-Legende im Landesmuseum zu Darmstadt scheint zu bestehen, besonders auf dem Himmelfahrtsbilde (Nr. 20, abgebildet im Katalog von 1914), ähnliche Typen, lange flatternde Gewänder, große Flügel. Die Kreuzerhöhung in Ulrich Pinders „speculum passionis" (Nürnberg 1507) trägt rechts unten die früheste Signatur Baldungs, das Rebblatt, auf welches wir im II. Textband der Publikation der Zeichnungen Baldungs auf S. XXVIII bereits hingewiesen haben. Die Signatur gibt uns einen Fingerzeig, bis zu welchem Zeitpunkt Baldung in Nürnberg geweilt haben dürfte, wissen wir doch, daß das „speculum passionis" am 30. Aug. 1507 fertig gedruckt war. Es wird die Aufgabe der zukünftigen Forschung sein, in diese Nürnberger Zeit Baldungs, auch in die rätselhafte früheste Periode noch mehr hineinzuleuchten.

Ob Baldung die beiden aus der Stadtkirche zu Halle stammenden Altäre, den Dreikönigsaltar (Berlin) und den unlängst in Amsterdam versteigerten Sebastiansaltar aus dem Jahre 1507 noch in Nürnberg schuf, läßt sich mit Bestimmtheit nicht feststellen. Im Ratsbuch der Stadt Straßburg 1509 finden wir folgenden Eintrag: „Item Hans Baldung der Moler hat das Burgrecht koufft tertia post quasimodo geniti." Mit seiner Ansiedlung in Straßburg, wo er bis zu seinem Lebensende, mit der Ausnahme eines mehrjährigen Aufenthaltes in Freiburg, lebte, fängt seine glanzvollste Periode an, eine bewunderswürdige, vielseitige Tätigkeit, die ihn berühmt gemacht hat und ihn in die Reihe der ersten Künstler seiner Zeit rückt. In fünf Schaffensperioden hat sich vom Beginn der Straßburger Zeit an das künstlerische Leben Baldungs abgespielt, sagt Curjel. Die erste Periode fällt bis zu seiner Übersiedlung nach Freiburg (spätestens 1513), die zweite, die Freiburger, zeigt seine „volle Reife und souveräne Entfaltung. Die dritte Periode steht im Zeichen reformatorischen Geistes. Aus der Reformationsstimmung entwickelte sich der Stil des dritten Jahrzehnts. Die Körperlichkeit an sich rückt in den Mittelpunkt der Gesinnung dieser vierten Schaffensperiode; der Blick wendet sich nach Italien in bezug auf Formales wie in bezug auf das Inhaltliche der Stoffe. Es ist die eigentliche Renaissance-Periode ... Im vierten Jahrzehnt scheint die Produktivität gering. Erst gegen das Ende des Lebens scheint sie wieder in den Werken des Spätstiles aufzuflammen. Synthetisch verbinden sich in ihnen die wesentlichen Elemente der vier vorhergehenden Perioden."

Im Anschluß an den eigentlichen Text, welcher in vier Teile gegliedert ist: „Leben und Persönlichkeit", „Der Nährboden", „Das Werk" (Erste Straßburger Zeit; Der Freiburger Hochaltar und die anschließenden Werke kirchlicher Kunst; Reformationszeitalter; Figur und Mythologie; Die letzten Werke) und „Das Amt", schließt sich ein Anhang, welcher von besonderem Interesse ist. Außer den Kapiteln „Zur Literatur" und „Zur Bibliographie" bringt Curjel ein Verzeichnis der Gemälde. Als Vorstufen führt er den Lichtenthaler Altar von 1496 und den Lautenbacher Altar (um (1500) an. Sodann folgen Baldungs eigenhändige Werke von 1507 an, beginnend mit dem Sebastiansaltar und schließend mit den „sieben Stufen des menschlichen Lebens", welches Werk Curjel 1544 datiert. Zum ersten Male erscheint unter den Werken Baldungs ein im Kunsthandel befindliches und bis jetzt unbekanntes Bild „Venus und Amor", das der Autor für Baldung in Anspruch nimmt und um 1525 datiert. Die Liste der Gemälde wäre zu ergänzen durch eine im Wiener Privatbesitz befindliche säugende Maria mit einem Putto und zwei Papageien, von welchen der eine auf der linken Schulter der Maria sitzt; wir wollen dieses prächtige Bild kurzweg als die „Maria mit den Papageien" bezeichnen. Das Bild war früher im Besitze des Herrn Franz Freudenthaler in Wien. Hier sei auch eines Gemäldes gedacht: „Lot und seine Töchter" (datiert 1537), das aus dem Vorrat der Wiener Kunsthistorischen Galerie stammt und im Katalog der Erwerbungen als Werk Baldungs angeführt ist. (Nr. 21, Abbildung

daselbst.) Dem Verzeichnis der Gemälde folgt das der wenigen Kupferstiche, die Curjel bis auf den „bärtigen Alten", den wir in unserer Handzeichnungen-Publikation bereits abgebildet haben, in Illustrationen seinem Werke beifügt. Die Zahl der Einzelholzschnitte Baldungs beträgt 85. In einem besonderen Kapitel sind des Meisters Buchillustrationen zusammengestellt. Über die Vorstufen der Holzschnitte Baldungs, über die Illustrationen zu „Salus Animae, Nürnberg 1503, und zum Hortulus Animae, Straßburg Schaffner 1498" hat sich der Autor (in seiner in Druck leider nicht erschienenen Dissertation) ausführlich ausgesprochen, „die Resultate werden in einem gesonderten Aufsatz zusammengefaßt werden, um auf diese Weise zur Diskussion gestellt zu sein". Zu erwähnen wäre, daß in Poggii opera, Straßburg 1513, Joh. Knoblouch, der Initialschmuck von Baldung herrührt. In dem Kapitel „Handzeichnungen" kommt Curjel u. a. auf die Folge der Basler Kopfzeichnungen (T. 14—21) zu sprechen, von welchen H. A. Schmid in dem weiblichen Kopf mit dem flatternden Haar (T. 14) ohne zwingenden Grund eine Kopie nach Grünewald und Fr. Rieffel im Marienbrustbild (T. 19) die Hand Grünewalds feststellen wollten. Stiaßny wies die ganze Suite von Köpfen einer späten Periode des Meisters (um 1539) zu, indem er sich auf einen weiblichen Studienkopf vom Jahre 1536 bezog, der früher in Sigmund Landsingers Besitze in München sich befand. Auch Curjel neigt dieser Ansicht zu und sagt: „an sich wäre angesichts des Stiles der Zeichnungen und seiner Beziehungen zu Werken wie der Aschaffenburger Kreuzigung eine solche späte Datierung der Basler Folge wohl denkbar. Das Landsingersche Blatt ist indessen verschollen, so daß eine Nachprüfung sich nicht ermöglichen läßt." Diese Zeichnung, welche 1890 bei Helbing als Werk eines Nürnberger Meisters unter Nr. 326 zur Versteigerung gelangte und von Bayersdorfer als Werk Baldungs erkannt wurde, konnte von uns 1898 für das Budapester Kupferstichkabinett erworben werden. Ein genauer Vergleich mit den Basler Köpfen zeigt, daß die Annahme Stiaßnys keineswegs stichhaltig ist. Es ist ausgeschlossen, daß die Basler Zeichnungen derselben Periode angehören wie das Budapester Blatt. Unseres Erachtens dürften sie in die Freiburger Zeit fallen. Ein in Vorbereitung befindlicher Nachtrag zu unseren Publikationen der Handzeichnungen, Gemälde und Glasgemälde Baldungs wird auch diese Zeichnung in Illustration bringen. Den Beschluß des Anhanges von Curjels Baldung-Monographie, welche die Baldung-Literatur um ein sehr wertvolles Stück bereichert, wofür wir dem Autor zu aufrichtigem Dank verpflichtet sind, bilden die Glasgemälde. Die 94 Bildtafeln, welche dem Buche beigefügt sind, und die zahlreichen Textillustrationen sind mit vielem Verständnis ausgesucht und illustrieren vorzüglich die hohe Kunst des großen Straßburger Meisters. *Gabriel v. Térey.*

Hans Wendland, Konrad Witz, Gemäldestudien. Verlag Benno Schwabe & Co. Basel 1924.

Es ist nicht genug zu begrüßen, daß sich das Interesse zunehmend auf Witz lenkt. In einem knappen Jahrzehnt sind drei Publikationen auf den Büchermarkt gekommen. Die jüngste, Wendlands Buch, erfreut zunächst durch glänzende Ausstattung. Druck, Papier, auch die Lichtdrucktafeln sind vorbildlich.

Wendland hat sich im wesentlichen zwei Aufgaben gestellt: zum ersten die Einführung von drei Entdeckungen in das Werk des Meisters, zum zweiten neue Rekonstruktionen der vorhandenen Altarwerke.

Die drei Täuflinge sind: Der kleine Christophorus, Neuerwerbung des Kaiser Friedrich-Museums, die Olsberger Madonna, die schon vor einigen Jahren um Aufnahme in das Werk anklopfte und die Pietà der Sammlung Frick, New York. Der kleine „Christophorus" bereitet uns unumstritten Freude. Man mag ihn sich aus dem Werk des Witz nicht mehr fortdenken. Die „Pietà" der Sammlung Frick geht von dem bisherigen Gesamteindruck der Witz'schen Kunst weit ab. Wenn wir aber die umstrittene Berliner Kreuzigung und Neapler Hl. Familie und als Anzeichen psychologischer Wandlung Teile des Genfer Altars heranziehen, öffnet sich nach dieser Richtung ein Weg. Ja, ich möchte nicht anstehen, die — durch Valentiner erfolgte — Zuweisung[1], selbst auf die Gefahr hin, daß sie sich nicht aufrechterhalten läßt, genial zu nennen. Derartige Vorstöße erweitern den Horizont. Bedenklich hingegen erscheint mir die Einreihung der „Olsberger Madonna". Die affektierte Koketterie, der kleine, pikant gespitzte Mund, die gezierte Hand-

[1] In der Sammlung Frick befindet sich noch eine zweite, ganz ähnliche, nur um eine Stifterfigur vermehrte Beweinung. Ein Bild von ebenfalls hoher Qualität, das Valentiner dem hypothetischen Hans Witz zuschreibt (Hans und Conrad Witz, Art in America XII, III, 1924). Ich halte, nach den Photos urteilend, das Konrad Witz zugeschriebene Bild für das zuerst entstandene und wesentlich bedeutendere.

stellung, die Symmetrie der Henkelohren gehören schon der knistrigen Spätgotik der zweiten Jahrhunderthälfte an. Die Schwellung des unteren Augenlids ist Witz nachgeahmt, aber in übertriebener Weise; ebenso geht die kurze spannenenge Taille auf ältere Vorbilder zurück. Man gefällt sich nach jeder großen Epoche in Altertümelei. Anhaltspunkt zur Datierung gibt der vorgeschrittene Kinderakt.

Was die Rekonstruktionen der Altäre betrifft, so darf ich, um Gesagtes nicht wiederholen zu müssen, auf meine Ausführungen in Heft 9/10 der Zeitschrift f. bild. K. 1924/25 „Neue Ergebnisse über Konrad Witz" verweisen. Die Versetzung des „Ratschlusses der Erlösung" vom Heilsspiegel — in den Genfer Altar läßt sich weder stilistisch noch inhaltlich begründen. Einzig schon durch die sinnreich wiederholte Rhythmik der beiden Fürsprachеszenen — Gottvater und Christus, Ahasver und Esther — erscheint die Zugehörigkeit der Berliner Tafel zum Heilsspiegelaltar unlöslich.

Wendland konstruiert nun ein drittes Hauptwerk, das er Olsberger Altar benennt, bestehend aus der Olsberger Madonna und den drei bekannten Tafeln des Witz „Joachim und Anna", „Verkündigung Mariä", „Hl. Katharina und Magdalena" und setzt die Entstehung nach den Genfer Altar. Der hohen Stilvollendung nach könnten die drei Werke an den Schluß gerückt werden, um so mehr da anzunehmen ist, daß Witz das Greisenalter nicht erreichte. Aber — dann ist der Weg zu einem Spätstil versperrt, der sich meines Erachtens im Genfer Altar anzudeuten beginnt. Die „Kreuzigung" und eventuell die „Pietà" — beide mit savoyischen Landschaftsprospekten! — fügen sich doch am wahrscheinlichsten in die Spätzeit des in südlicher Richtung verschwundenen Meisters. Schließlich ist die Annahme, daß das oberrheinische Kloster Olsberg bei Witz gerade in den Jahren, wo er in Genf weilte, einen Altar bestellte, nicht überzeugend. Jedenfalls erscheint es methodisch unvereinbar so weit sich gabelnde Stilrichtungen, wie sie sich einerseits in der Olsberger Madonna, anderseits in der New Yorker „Pietà" und der Neapler „Hl. Familie" äußern, auf eine Hand vereinigen zu wollen. Hier hätte sich die Stilkritik für ein Entweder—Oder entscheiden müssen.

Entgegen der Zuweisungsfreudigkeit bezüglich des Werks zeigt sich Wendland dem urkundlichen Material gegenüber zu schroffem Abstrich geneigt, indem er die gesamten Konstanzer Urkunden für Witz nicht gelten läßt. Tatsächlich enthalten ja nun die Konstanzer Steuerbücher keine Berufsangaben. Zu beachten bleibt aber doch, daß der in ihnen angeführte Konrad Witz 1431, im Jahr der Eröffnung des Basler Konzils aus Konstanz verschwindet, und daß der Maler Witz in Basel 1434 Zunftrecht erhält, was einen dreijährigen Aufenthalt seinerseits in der Stadt annehmen läßt. Daß er sich „von Rottweil" bezeichnet, beweist nichts; denn später nennt er sich „von Basel". Und schließlich, ein Bild wie den Basler Christophorus kann nur einer malen, der sehr mit dem Wesen einer Seelandschaft vertraut ist.

Fordert Wendlands Publikation somit mehrfach zu Widerspruch heraus, so muß man sie doch als fördernd begrüßen; denn die Wissenschaft kann des Streits der Meinungen nicht entbehren. Ein großes Verdienst aber hat sich der Verfasser um die genauen Messungen und eingehenden Zustandsschilderungen bezüglich Materials, Ansätzen, Beschneidungen des Heilsspiegelaltars erworben.

Mela Escherich.

NEUE ZEITSCHRIFTEN UND JAHRBÜCHER

Seit anderthalb Jahren erscheint wieder in Antwerpen die von André de Ridder und P. G. van Hecke vorzüglich geleitete Kunstzeitschrift „Selection". Sie hat jetzt Umfang und Gewicht einer einflußreichen Revue; sie hat drei andere Zeitschriften in sich aufgenommen. Auch ist sie in Belgien das einzige Organ, das nicht ausschließlich nach Frankreich orientiert ist. Es werden hier sowohl Holland wie Deutschland durch fachmännische Chronikschreiber behandelt. Die Zeitschrift brachte Sonderaufsätze über Heinrich Campendonk, Otto Dix mit zahlreichen Abbildungen und bespricht in jeder Nummer deutsche Kunstpublikationen. Das letzte Jahr brachte unter anderem einen wichtigen Aufsatz über die modernen Plastiker Belgiens. André de Ridder veröffentlichte an dieser Stelle Teilabschnitte seines Buchs: „L'esprit du Nord". Die Zeitschrift vermeidet alles Akademische, hat aber trotz ihrer Munterkeit, ihres Witzes, ihres modernen Dandysmus die Bedeutung eines ernsthaften Führers durch das Zeitgenössische, wobei nicht die engere Heimat Belgiens, sondern die größere Europas das Arbeitsfeld bildet. *H.*

* * *

Der Kristall-Verlag, in Wien, der das „Belvedere“ herausgibt, bringt in Verbindung mit der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs unter Leitung von A. Roessler eine neue Monatsschrift heraus, die den Titel „Österreichs Bau- und Werkkunst“ führt. Dieser Titel besagt schon an und für sich, daß die Zeitschrift österreichisch orientiert ist und deshalb für ein internationales Leserpublikum nur in beschränktem Maße in Betracht kommt. Und nimmt man erst die (im übrigen buch- und drucktechnisch einwandfreien) Hefte zur Hand, so sieht man denn auch, daß es sich hier zum größten Teil um Besprechungen von Arbeiten handelt, die zwar einen Beleg für die künstlerische Aufnahmefähigkeit des Österreichers, aber nur spärliche Proben originellen Schaffens bieten, das sich hierzulande fast ausschließlich im Kunstgewerblichen auslebt. *P. N.*

* * *

Soeben erscheint zum dritten Male bei Ernest Benn, Limited Publishers (London EC 4, 8 Bouverie Street), ein Jahrbuch unter dem Titel „Design in Modern Life and Industry 1924—25“, dessen erster Band noch an dieser Stelle von Prof. Graul eingehend gewürdigt wird. Es enthält viele Illustrationen von modernen Häusern, Möbeln, Töpferei, Bureaus, Fabriken und Ausstellungs-Ständen, ferner Handels-Baukunst und -Anzeigen. Die Einleitung hat John Gloag, der Autor von „Colour and Comfort“, geschrieben. Infolge seiner Vielseitigkeit dürfte dieses Jahrbuch der englischen Kunstindustrie auch in Deutschland zahlreiche Interessenten finden.

* * *

Zu einem vorbildlichen Unternehmen von seltener Großzügigkeit entwickeln sich die U. P. Werke (Zentrale in Brünn), zu denen sich verschiedene Möbelfabriken mit ausgesprochen fortschrittlicher Tendenz in kunstindustrieller Hinsicht zusammengeschlossen haben. (Typenerzeugung, Serienfabrikation, edle Zweckmäßigkeit.) Über ihre Leistungen in anderem Zusammenhang. Hier der Hinweis auf die von dem leitenden Direktor der Werke, Architekten J. Vaněk, herausgegebene Monatsschrift für industrielle Kunst: Wohnungskultur, die in deutscher und tschechischer, demnächst auch in französischer und englischer Ausgabe erscheint. Zweck der Zeitschrift ist Erziehung des Publikums zu zeitgemäß-ehrlicher Wohnungskultur. — Durch Beiträge aus dem gesamten europäischen Bau- und Wohnungswesen führt der Redakteur Professor Dr. B. Markalous zu diesem Ziele hin. Namhafte Mitarbeiter aus allen Ländern unterstützen Herausgeber und Redakteur, so daß hier eine umfassende Revue gelingt, die über den engeren Rahmen hinaus das gesamte Gebiet der bildenden Kunst berücksichtigt. Reiches Bildmaterial zeigt das heutige Schaffen. In der Tschechoslovakei besonders, wo kunstgewerbliche Einstellung mit nationalisierender Tendenz in der Ornamentation die offizielle Richtung bestimmt, kann diese Monatsschrift zu einem wichtigen Kampforgan für heutige Ziele der Wohnkultur werden. *Schürer.*

* * *

The Year's Art Book. Hutchinson and Co. London 1925 (8 Schilling).

Die 46. Ausgabe dieses unentbehrlichen Nachschlagewerkes berichtet über das gesamte Kunstleben des Jahres 1924 in Großbritannien und anderswo. Besonders wertvoll sind die Versteigerungsergebnisse. Sie sind auch diesmal wieder vom Herausgeber selber, A. C. R. Carter, redigiert worden. Von den Gemälden, die im vergangenen Jahre in England zur Versteigerung kamen, erzielten 34 Bilder 1400 und mehr Guineen, währenddem es 1923 83 und 1919, einem Rekordjahr, 100 waren. In anderer Beziehung war 1924 ein erstaunliches Auktionsjahr: £ 82000 für das Swaythling Silber (Christie), £ 37000 für das Beson Porzellan (Christie) und £ 77684 für einen Teil der Britwell Bibliothek (Sotheby). Das Jahrbuch enthält eine Übersicht über die Neuerwerbungen und Schenkungen der britischen und andern Museen, ferner einen Nekrolog des verstorbenen Kunstkritikers und Sammlers Sir Claude Phillips, dessen Bild dem Buche vorangesetzt ist.

In diesem Zusammenhange sei auch auf den Art Prices Current, 1922—1923 (13, Buckinghamstreet, London), verwiesen. Zwei weitere Bände, die noch dieses Jahr erscheinen sollen, werden ihn bis zur Gegenwart hinaufführen. Der neue Herausgeber dieser Publikation, Mr. H. G. T. Cannons, hat verschiedene Änderungen eingeführt, die sehr willkommen sind, aber immer noch nicht alle Wünsche befriedigen. Herr Cannons begeht den Fehler, daß er sich bei der Aufstellung der Versteigerungsergebnisse allzu sklavisch an die Auktionskataloge hält. Es hat sicher wenig Wert, Gemälde anzuführen, die berühmten alten Meistern zugeschrieben werden und bei der Versteigerung weniger als 50, ja gelegentlich weniger als 10 Pfund erzielten. Ferner kann der Sammler nicht viel mit einem Auktionser-

gebnis anfangen, das sich nicht auf eine einzelne Zeichnung oder Radierung, sondern auf einen ganzen Posten von Zeichnungen oder Radierungen bezieht. *Bo.*

* * *

Die neue Kunst in Deutschland heißt der Titel einer neuen Zeitschrift, die der rührige Karl Nierendorf anläßlich der Eröffnung seiner neuen Düsseldorfer Filiale kürzlich herausgebracht hat. Aufgabe dieser zwanglosen Folge von Heften ist Verdeutlichung der Ziele junger Kunst, wie sie in den von Karl Nierendorf vertretenen Persönlichkeiten zutage tritt (u. a. Nolde, Dix, Heckel, Schmidt-Rottluff, Rohlfs, Beckmann). Über die allgemeine Situation unterrichtet ein Aufsatz von P. F. Schmidt. Das Heft ist vielseitig illustriert und eine klare Programmschrift der aus dem graphischen Kabinett J. B. Neumann hervorgegangenen Unternehmen. *b.*

NEUE ITALIENISCHE LITERATUR

Matteo Càmpori, La Galleria Càmpori. Modena, G. T. Vincenzi, 1924.

Giulio Bertoni, Il maggior miniatore della Bibbia di Borso d'Este „Taddeo Crivelli". Modena, U. Orlandini, 1925.

Associazione artistica fra i cultori di architettura di Roma. Monografie sulle chiese di Roma, I. S. Agata dei Goti per C. Huelsen, C. Cecchelli, G. Giovannoni, U. Monneret de Villard, A. Muñoz. Roma, P. Sansaini, 1924.

I. B. Supino, La Basilica di S. Francesco d'Assisi. Illustrazione storico-artistica. Bologna, Zanichelli, 1924.

Giuseppe Gatteschi, Restauri della Roma Imperiale con gli stati attuali ed il testo spiegativo in quattro lingue. Roma 1924.

Calvi, Girolamo, I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico storico e biografico. Bologna, Zanichelli, 1925.

Nello Tarchiani, Italia medioevale, Bologna, Casa ed. Apollo, 1925.

Nugent, Margherita, Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni. San Casciano, Soc. ed. toscana, 1925.

Camerini, Paolo, Piazzola. Milano, Alfieri & Lacroix, 1925.

Ministero della pubblica istruzione. Elenco degli edifizi monumentali. VI. Genova. P. I. Genova città. P. II. Comuni della Provincia. Roma, 1924.

Zaccarini, Donato. Le opere d'arte del castello estense. Ferrara, 1924.

Domenico Fava, La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico. Modena 1925.

Marguerite van Berchem et Etienne Clouzot, Mosaiques chrétiennes du IVe aux e siècle. Genève 1924.

Ferrari, Giulio. L'architettura rusticana nell' arte italiana. Dalle capanne alla casa medievale. Milano, Hoepli, s. d. (1925).

La Cava, Francesco. Il volto di Michelangelo scoperto nel giudizio finale. Un dramma psicologico in un ritratto simbolico. Bologna, Zanichelli 1925.

Santilli, P. Francesco O. M. Conv. La Basilica dei SS. Apostoli. (Le chiese di Roma illustrate, Nr. 15.) Roma, Casa ed. Roma, 1925.

Angelillis, Ciro. Le porte di bronzo bizantine nelle chiese d'Italia. Arezzo, Stab. tip. Beucci, 1924.

Nicolini, Fausto. L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di P. Summonte a M. A. Michiel. Napoli, R. Ricciardi, 1925.

Venturi, Adolfo. Grandi artisti italiani. Bologna, Zanichelli, 1925.

Gabrielli, Attilio. Velletri artistica. Roma, Calzone, 1924.

Ricci, Elisa. Ricami italiani antichi e moderni. Firenze, Le Monnier, s. d. (1925).

Catalogo dei Cataloghi del libro italiano 1923. Vol. I. Indici. Vol. II. Cataloghi. Bologna, Messaggerie italiane, 1925.

Cecchelli, Carlo. Il Campidoglio. LXIV tavole con introduzione e note illustrative di Carlo Cecchelli. Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1925.

Papini, Roberto. Fra Giovanni Angelico. Con LX tavole. Bologna, Casa ed. Apollo, 1925.

Muratov, Paolo. La pittura antica russa. Roma, A. Stock, 1925.

Capitolium. Rassegna d'arte Municipale. Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli. Anno I. 1925. *Sch.*

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Jos. Aug. Beringer: Emil Lugo. Ein deutsches Künstlerleben und Kunstschaffen im 19. Jahrhundert. C. F. Müller Verlag. Karlsruhe 1925.

Karl Paul Hasse, Die Italienische Renaissance. Zweite verbess. Aufl. Alfred Kröner Verlag. Leipzig.

Vernon Blake, The Way to Sketch. At The Clarendon Press. Oxford 1925.

Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts. (Sammlung „Deutsche Meister".) Insel-Verlag. Leipzig.

Kurt Regling, Die antike Münze als Kunstwerk. Verlag von Schoetz u. Parrhysius. Berlin 1925.

A. E. Brinckmann, Spätwerke großer Meister. Frankfurter Verlags-Anstalt. Frankfurt a. M. 1925.

Stanley Morison, Meisterdrucke der Neuzeit. Verlag Ernst Wasmuth. Berlin 1925.

G. Lukomskij, Andrea Palladio, Allgemeine Verlagsanstalt. München 1924.

Verschiedenes

LONDONER DENKMALSKANDAL

Jedes neue, öffentliche Monument pflegt vom Londoner Publikum mit Schreien der Entrüstung und des Entsetzens aufgenommen zu werden. Mit Ausnahme des Peter Pan, jenes flötenspielenden Jungen in den South Kensington Gardens, gegen den etwas zu sagen mit Lebensgefahr verbunden ist, scheint in den letzten zwanzig Jahren auch nicht eine neue Statue den universalen Beifall gefunden zu haben. Da die Abgeschmacktheit der vielen auf die Straßen und öffentliche Plätze geworfenen, bildhauerischen Erzeuge mit keinem Senkblei zu ergründen ist, so könnte der Uneingeweihte aus der jeweiligen Erregung auf einen ganz besonders entwickelten Kunstgeschmack des Volkes zu schließen. Es wäre das ein unrichtiger Schluß. Die Erregung beweist lediglich, daß es dem Künstler nicht gelungen ist, die speziellen Wünsche des Publikums zu befriedigen, Wünsche, die ebenso sehr eine Verkennung der Kunstgesetze bedeuten wie die angefeindeten Monumente. Die letzte Bildhauerei, die den Bannfluch des „Mannes in der Straße" auf sich gezogen hat, ist das von Epstein geschaffene Denkmal zu Ehren des verstorbenen Naturforschers und Schilderers Hudson. Das Werk, ein Relief, steht im Hyde Park und hat angeblich Rima, den Genius des Waldes inmitten eines Vogelschwarmes, zum Vorwurf. Epstein, dessen Mentalität sicher mit der des feinnervigen, verträumten Hudson nichts gemein hat, erlaubte sich, den Genius des Waldes nach seinem Willen zu gestalten. Seine Vögel sind keine domestizierten Finken und Amseln, sondern Adler oder Geier und seine Rima ist nicht eine hübsche Dame, wie es der an Filmensternen und Seifenreklame geschulte Schönheitssinn des Publikums gerne gehabt hätte, sondern ein massiver, kräftiger, jeder Hübschheit barer Frauentorso. Sobald das Denkmal, für das vom Gärtner ein entzückender Rahmen geschaffen wurde, enthüllt war, brach ein Sturm der Entrüstung los. Parlamentsabgeordnete sprangen auf ihre Füße und interpellierten die Regierung mit vor Zorn überschnappender Stimme. Stimmen aus dem Publikum füllten die Presse mit spaltenlangen Ergüssen und ein Bildhauer, dem das Werk ein ganz besonderer Greuel war, leistete das Unglaubliche, daß er volle zwölf Stunden lang vor dem Denkmal das Publikum über die Nichtswürdigkeit der Epsteinschen Kunst aufklärte. Die gegen das Relief erhobenen Einwände litten natürlich alle daran, daß sie sich weigerten, ein Kunstwerk als ein Kunstwerk zu betrachten und mit Leidenschaft und Erbitterung es als etwas anderes diskutierten. Rimas Haende seien zu groß, ihr Unterleib zu lang und die Brüste nicht delikat genug. Ein Abgeordneter des Unterhauses stellte den Antrag, daß, bevor in Zukunft wieder ein Denkmal aufgestellt werde, ein Professor der Anatomie sich über die Korrektheit der Modellierung äußern sollte. Die reaktionäre „Morning Post" natürlich fand einen willkommenen Anlaß, das Rassenpferd zu besteigen und über die Unverträglichkeit der westlichen und östlichen Mentalität zu dozieren. Die Sittlichkeitsvereine beanstandeten die Nacktheit oder vermißten zum mindesten das Feigenblatt und wieder andere erkannten in dem Werk eine Manifestation jenes bolschewistischen Geistes, der auf die Zertrümmerung des „British Empire" abziele. Es fehlte freilich nicht an Leuten, die den geprüften Bildhauer in Schutz nahmen, darunter Shaw, der einen kurzen aber sehr wirksamen Brief an die „Times" schrieb, woraus ein Passus zitiert sein mag: „Es gibt einen Prozeß, genannt Photo-Skulptur, womit sich ganz hübsche Reliefs herstellen lassen. Würde Miß Fay Comton oder Miß Gladys Cooper (eine populäre englische Filmheroine) als Rima posieren mit einer ausgestopften Taube auf jedem Handgelenk und würde der Künstler, der der Photo-Skulptur nachhilft, noch ein Paar Schwalben, ein Rotkehlchen und einen Stechpalmzweig hinzufügen, dann würde das Ergebnis genau sein, was erwartet wird vom ehrbaren Publikum, dessen Schönheitssinn von Epsteins mächtiger Arbeit so beleidigt und verhöhnt worden ist. Warum nicht dem Publikum gefallen, wenn es so leicht ist." *Bodmer.*

DER KUNSTMARKT

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Außer dem Ankauf des angeblichen Raffael aus der Sammlung Huldschinsky ließen Duveens noch den eines Rembrandtschen Selbstporträts von Mr. Anthony F. Rayne in London um, wie es heißt, £ 50000 bekannt werden. Mr. Tatlock hat dieses Bild in der Juninummer des Burlington Magazine veröffentlicht. Es gleicht dem in der Dresdener Galerie befindlichen Selbstporträt des Meisters, auf dem er sich zeichnend dargestellt hat. Ein Vergleich des neu entdeckten Bildes mit dem in Dresden befindlichen hat ergeben, daß das Dresdner Exemplar wohl nur eine spätere Kopie von anderer Hand ist. Der neue Rembrandt dürfte wohl auch bald genug in Neuyork landen. Ein weiterer, vor kurzem aus Europa herübergebrachter neuentdeckter Rembrandt, Saskia darstellend, hat einen Platz in der an Bedeutung ständig wachsenden Sammlung des Mr. Jules Bache gefunden, der während der eben verflossenen Saison auch einen hervorragend schönen van Dyck aus der Genueser Periode dieses Meisters erworben hat. Mr. Widener, der Großsammler, hat u. a. Tizians „Venus und Adonis" aus der Lord-Spencer-Sammlung, eine der verschiedenen Versionen dieses Themas, angekauft. Eine andere Version dieses Gemäldes, aus der Earl-Darnley-Sammlung stammend, trug bekanntlich Anfang Mai auf einer Londoner Auktion nur £ 2415 ein, die Messrs. Knoedler zahlten.

Großes Aufsehen hat hier in den beteiligten Kreisen der vor ein paar Monaten in Berlin erschienene Aufsatz des Geheimrats Max J. Friedländer über amerikanische Sammlungen erregt. Das eigentümliche Verhältnis von amerikanischem Sammler und Kunsthändler z. B., das sich mit der Zeit so sehr gewandelt hat (und noch mehr wandeln wird), hat Friedländer mit sicheren Strichen umrissen, indem er das Haupt der Firma Duveen, den Sir Joseph Duveen, gleichsam als den Urtypus des modernen amerikanischen Händlers, in seiner glänzenden Tätigkeit darstellt, wiewohl ja, und das ist eigentlich recht köstlich, dieser Mann doch ein „englishman" ist, was schon sein Titel verrät! Jeder europäische Händler, der in Amerika Geschäfte zu machen wünscht, sollte diesen Artikel auf das eingehendste studieren und gewisse Stellen aus ihm sich auf immer einprägen. Er könnte dadurch nicht nur viel profitieren, sondern sich auch manche unliebsamen Erfahrungen ersparen. Geheimrat Friedländer aber hat sich mit diesem Aufsatz die ganzen deutschen Kunstkreise zu seinen Schuldnern gemacht. Das kann gerade der, der an Ort und Stelle ist und die Verhältnisse seit Jahren beobachtet, am besten beurteilen, und deshalb möchte ich hier mit Nachdruck auf diese Darstellung des amerikanischen Sammelwesens hingewiesen haben.

Die Auktionssaison des verflossenen Halbjahres war keine glückliche, wiewohl das eine große Neuyorker Auktionshaus, die Anderson Galleries, sich klug den Umständen anzupassen wußten und durch zahlreiche kleinere Versteigerungen, namentlich altamerikanischer Kunstmöbel und dergleichen, einen bedeutenden Umsatz erzielten. Die American Art Galleries aber, die für ihre „großen Auktionen" berühmt war, glaubte offenbar, sie müsse, wenn solche nicht zu haben seien, sie einfach kreieren! Und so wurden unbedeutende, ja geradezu minderwertige Sammlungen mit Hilfe riesiger Reklame zu solchen von höchster Bedeutung umgewandelt — freilich nur auf dem Papier. Und die Resultate waren denn auch dementsprechend. *F.*

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

LONDON

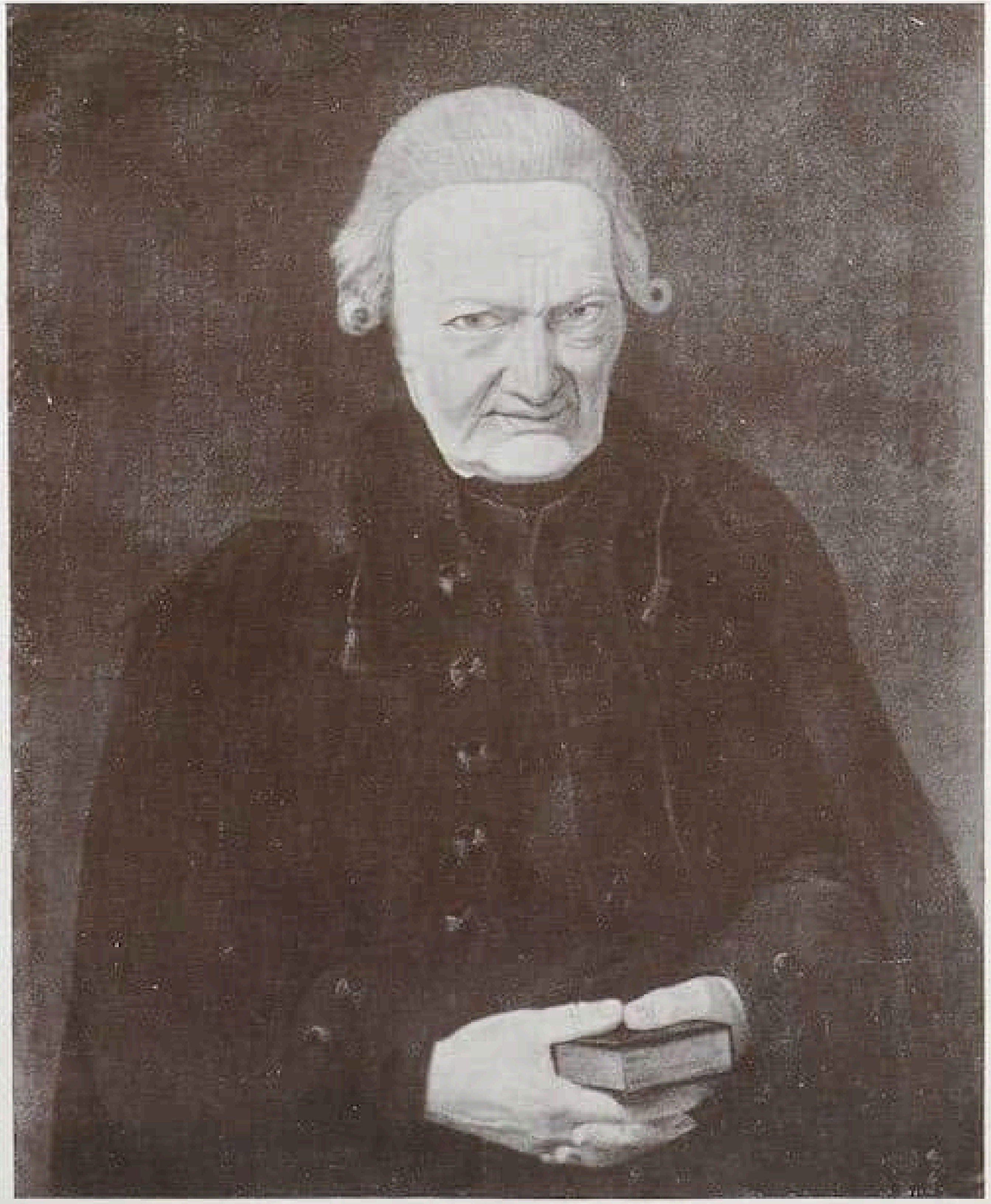
Die Versteigerung alter Meister bei Christie am 26. Juni wurde von verschiedenen Überraschungen belebt. Da war einmal Sir Josua Reynolds Porträt der Mrs. Gore, das von 500 auf 3500 Guineen hinaufgetrieben wurde und zu diesem Preis an Messrs. Lewis and Simpson fiel, mit Mr. Permain als Unterbieter. Eine zweite Überraschung, wenn auch von verschiedener Art, bedeuteten die 19 Gemälde des Lord Churston of Lupton, die sich früher in der Sammlung des Earl of Morton befunden hatten und von denen verschiedene auf der berühmten Morton-Auktion des Jahres 1850 zur Versteigerung gekommen waren. Eines der Bilder, ein Selbstporträt Rembrandts, hatte damals 6 Guineen abgeworfen. Das erste Angebot bei Christie betrug 200 Guineen. Schließlich fiel es für 1350 Guineen an Mr. Zincke, einen bekannten Restaurator alter Gemälde. Ein interessantes Bild der Versteigerung war das Porträt eines jungen Mannes, das Velasquez zugeschrieben wurde und aus einem Hause in Yorkshire stammte. Die Experten gaben sich alle Mühe, ihr wirkliches Interesse für das Porträt zu verbergen. Aber sehr schnell hatte es 1000 Guineen erreicht. Sein neuer Besitzer ist Mr. James Spencer Payne. Weitere Angaben befinden sich in den Versteigerungsergebnissen dieses Heftes. *Bo.*

Zum Geleit

Die Wandlung alles Menschlichen kommt aus der Atmosphäre. Nicht aus dem Erdboden kommt sie, denn auch der Erdboden empfängt, wenn nicht seine Gestalt, so doch das Leben, das er trägt, aus der Atmosphäre. Die Atmosphäre ist es, die die Völker schafft — und trennt. Wo über einem Volke die Atmosphäre sich ändert, wird auch innerhalb dieses selben Volkes der Unterschied der Menschen nach ihren Wohnplätzen so groß werden bis zum Auseinanderfallen in fast verschiedene Rassen. Wenige Deutsche wissen, daß für sie nicht nur Annäherung an den Süden gesteigertes Licht und Wärme bedeutet, sondern daß auch jede Reise nach Westen ihn in einen sehr viel zeitigeren Frühling, in einen beträchtlich heißeren Sommer, in einen wohlig späteren Herbst, in einen zauberhaft milden Winter bringt. Die Vegetation westlicher Flußtäler (Rhein, Mosel, Main, Neckar) entspricht der Oberitaliens: unabsehbare Hänge des Weins, die Wälder der Kastanien, die Haine der Nußbäume, alles von Efeu urwaldmäßig umhangen, unendliche Fülle von Obst adeligster Art, in den Gärten Zeder, Zypresse, Taxus, Lorbeer, die Stämme der Magnolien, die Riesenbüsche des Rhododendron. Aber während die Lüfte Italiens hell und glasklar die Fernen nähern, durch Trockenheit und steilere Stellung zur Sonne, ist der Himmel des deutschen Westens silbern undurchsichtig, satt von der heißen Feuchtigkeit des Golfstroms, der auch Frankreich und England jene unvergeßliche Milde bringt, die Tag und Nacht kaum scheidet.

So ist es nicht Zufall, daß deutsche Kultur zuerst am Rhein aufblüht. Und nichts ist dem Rheinländer so fremd und erstaunlich, als wenn er sich von den östlichen Deutschen als Grenzländer angesprochen hört. Nicht Grenzmark ist hier, sondern das Herz Deutschlands. Von hier strahlt Licht und Wärme der Kultur seit zwei Jahrtausenden in den kargen Norden und Osten des Landes. Hier leuchten Städte und Dome längst, als im Norden und Osten noch Holzhütten an den Rand der Sumpfwälder sich flüchten. Heute noch, in einem Jahrhundert, das den Hammer märchenhaften Fleißes in die Hand genommen hat, ist hier ein Geschlecht, das am beweglichsten die neue Zeit begriff und an seinen Ufern die gewaltigsten Werke der Industrie schuf, seine Straßen, Flüsse, Geleise am dichtesten mit Verkehr füllte und, über dieses Äußerliche hinaus, ein Deutschtum innerlicher Art erweist, das in selbstsicherer und heiterer Abwehr des Herzens dem Andrang fremder Gewalt widersteht, klug genug, sich trotzdem von ihr befruchten zu lassen. Dieses Volkstum an milden und üppigen Ufern, beweglicher, sorgloser, geöffneter, farbiger, dem Himmel dankbarer und ihm darum genäherter, muß auch in allen Ausstrahlungen der Kultur sichtbar werden. Es mag in der Jagd der zwei Jahrtausende manchmal verdeckt sein hinter äußerem Gepränge oder Schicksalsnot; aber immer wieder taucht es auf und zeigt sein starkknochiges Gesicht mit der freien Stirn und Augen, die die Träume zweier Jahrtausende in sich tragen, während sie in die Zukunft ausschauen. Mehr als anderswo in Deutschland hat sich hier auch das Blut, das Gefühl, die Sitte gemischt: die ewige Völkerstraße brachte die Menschen Europas von jeher dichter an diesen Ufern zusammen als irgendwo sonst in unserm Erdteil. Auch das muß sich zeigen in der feinsten Ausstrahlung der Seele eines Volkes, in der Kunst. Auch hier wird man wie im Sozialen und Charakterologischen das gesunde Brausen ewigen Kampfes finden und zum Schluß immer wieder die beschenkte und siegreiche Behauptung des Eigenen. Da aber der Weg der Völker nicht Trennung, sondern Einigung ist, wächst die Aufgabe des Rheinlands in das höchste Menschheitsamt hinein: der Versöhnung der Rassen zu dienen, Brücke zu sein, vielleicht Krone zu werden über dem vernünftig und brüderlich endlich verbundenen Westen und Osten.

Wilhelm Schmidtbonn.



J. B. Bastiné — Bildnis des Herrn J. Fr. Grevenberg, Aachen (73×59)

H. Ch. Kolbe — Damenbildnis (62×52)

Hundert Jahre rheinischer Malerei

Zur Düsseldorfer Ausstellung 1925

Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln

Von HANS CURJEL

KEINER Epoche der Kunst steht der Betrachter in gleichem Maß wertend gegenüber wie der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Auf die vorbehaltlose Schätzung, die eine Reihe von deutschen Malerpersönlichkeiten im 19. Jahrhundert selbst genossen, war zu Anfang des 20. unter den geistig-künstlerischen Führern eine fast ebenso vorbehaltlose Ablehnung gefolgt, die sich gegen das Unechte der historizierenden Pathetiker, gegen die Billigkeit des Genre und gegen den latenten Materialismus des formalistischen Naturalismus richtete. Aber schon 1906 korrigierte die Berliner Jahrhundertausstellung diese Ablehnung in Bausch und Bogen durch die Darstellung der gleichsam inoffiziellen Malerei des 19. Jahrhunderts, in der sie vor allem das Treiben der impressionistischen Elemente der „Peinture" verfolgte.

Die durch die Jahrhundertausstellung gegebene Anregung fand vor allem am Rhein starken Widerhall, der vielleicht unbewußt gestärkt wurde von einer Art von schlechtem Gewissen, weil das rheinische Akademiezentrum Düsseldorf als das Schulbeispiel alles Schlechten der Malerei des 19. Jahrhunderts erschien. Schon für 1915 war eine umfassende, die Berliner Ausstellung ergänzende Retrospektive geplant, für die Clemen das Programm entworfen hatte. Erst in diesem Jahr ist sie, wenn auch in kleinerem Umfang als damals entworfen, zustande gekommen. Die Verzögerung ward indessen zum Vorteil. Die inzwischen vor allem durch die Sammel- und Ausstellungstätigkeit Koetschaus in Düsseldorf, durch zahlreiche Teilausstellungen in anderen Städten (Elberfeld, Köln, die Karlsruher Schirmer-Ausstellung usw.) und insbesondere durch die unermüdliche entdeckungsfreudige Forschertätigkeit Cohens geleistete Arbeit hat sie auf eine in jeder Beziehung breitere Basis gestellt, als es 1915 möglich gewesen wäre. So ist die Ausstellung zu einer glänzenden Parade geworden, die ihre Stärke vor allem der glücklichen Zusammenarbeit der Führung, Koetschaus historischer Objektivität und Cohens heimlichem Künstlertum verdankt.

Das Programm: die Malerei der Rheinprovinz. Es wird in Hauptbeispielen vorgeführt, was an wirklicher Malerei am Rhein entstanden ist. Die suspekte Düsseldorfer Akademie erscheint weniger als beherrschende und richtunggebende Anregerin denn als Sammelbecken, in dem die verschiedenen invividuellen Ströme zusammenlaufen, und als Sitz einiger starker Persönlichkeiten. Diese Korrektur der früheren vermeintlichen Vorherrschaft Düsseldorfs ergibt sich auf Grund des historischen Materials; die Akzentuierung innerhalb der gesamten rheinischen Produktion ist das Ergebnis der wertenden Erkenntnis, die sich ebenso nach den rein künstlerischen Qualitäten wie nach dem historischen Gewicht richtet. Die mehr oder weniger einseitig gerichtete Impressionistenfreundlichkeit, die im Wesen der Berliner Jahrhundertausstellung lag, ist dadurch überwunden, den in den letzten Jahren besonders in bezug auf die Kunst der Nazarener gewonnenen grundsätzlichen neuen Wertungen in starkem Maß Rechnung getragen worden. Soweit es möglich war, ist das Landläufige mit einem Minimum an Beispielen dargestellt, damit das Seltene und Unbekannte um so stärker hervortrete. Insofern wurde auch diesmal das Gewicht von der im 19. Jahrhundert offiziellen Kunst verschoben auf die Kunst, der zu ihrer Zeit weniger öffentlicher Lorbeer beschieden war, die aber desto mehr innere Beweglichkeit und handwerkliche Kultur besaß, eine Verschiebung, über deren geschichtliche Berechtigung noch

zu reden sein wird. Starke Akzente liegen auf der Darstellung der einzelnen führenden Persönlichkeiten und der von ihnen ausgehenden Gruppenbildungen, die allerdings noch sinnfälliger hervorgetreten wären, wenn nicht die zum Teil ungünstigen Raumverhältnisse geschlossenes Zusammenhängen erschwert hätten.

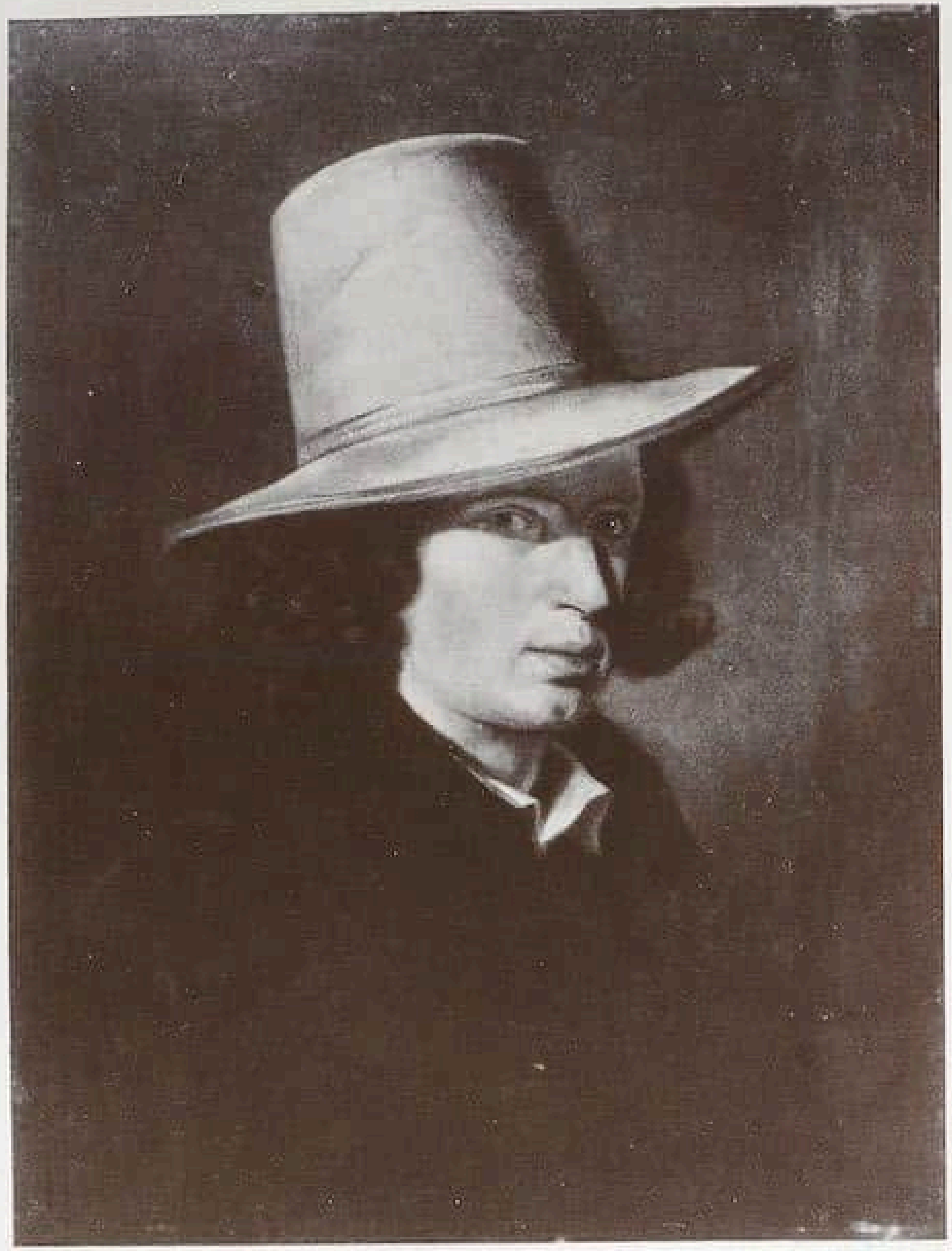
BILDNIS

Mit gutem Recht ist auf die Darstellung der Bildnismalerei besonders Gewicht gelegt. Sie ist dasjenige Bereich in der Kunst der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, das infolge seiner klaren Zweckbestimmung am stärksten mit der Tradition verbunden ist und gleichzeitig am leichtesten den zu neuer Formung drängenden Elementen Spielraum läßt, ohne daß — aus Gründen der Befriedigung der Auftraggeber — das Neue in kalter Grundsätzlichkeit sich auszubreiten vermag. Der Übergang aus der Kunst des dix-huitième vollzieht sich in ihr ebenso organisch wie später der Übergang zur reinen peinture des 19. Jahrhunderts. Überdies hält sich die Bildnismalerei am stärksten frei von den von der Akademie ausgehenden Bindungen. Das Kunstleben des ganzen rheinischen Gebietes kann in ihr am klarsten verfolgt werden. Die Düsseldorfer Ausstellung spiegelt dieses Kunstleben der rheinischen Städte Köln, Düsseldorf, Koblenz, Aachen und einer Reihe kleinerer Ortschaften in besonderer Reichhaltigkeit.

Die Übergangskunst vom 18. zum 19. Jahrhundert wird durch die Arbeiten einer Reihe von Malern dargestellt, die mittelbar und unmittelbar von dem in Koblenz tätigen Januarius Zick ausgehen. An erster Stelle steht Joh. Kasp. Beckenkamp (1747—1828, Ehrenbreitstein-Köln) mit einer größeren Reihe von Bildnissen, unter denen zwei, die vermutlich die Eltern Beethovens darstellen, von besonderer historischer Bedeutung sind. Der Zusammenhang der Ausdrucksweise Beckenkamps, der Schüler Zicks gewesen ist, mit der des 18. Jahrhunderts ist offenbar; leicht graziöse Bewegung in der kompositionellen Anlage, flaumige Farbe, flockige Übergänge und silbrige Töne. Ähnlich wie die Arbeiten Beckenkamps zeigt das kleine Selbstbildnis von 1805 des Konrad Zick (1773—1836), des Sohnes Januarius', wie stark die malerische Struktur der spätbarocken Malerei in das neue Jahrhundert hinüberwirkt. Ebenfalls im Bann des 18. Jahrhunderts steht die Bildniskunst des Johann Peter Langer (1756—1824), der des jungen Cornelius erster Lehrer gewesen ist: Langer selbst hatte in Frankreich gelernt.

Daß die französische Malerei für die Rheinlande von großer Bedeutung wurde, ist angesichts der geographischen und politischen Verhältnisse begreiflich. Die Ausstellung illustriert diese Zusammenhänge ebenso deutlich wie die Auseinandersetzung der von der französischen Malerei genährten Strömung mit dem durch Schadow an den Rhein verpflanzten Berliner Klassizismus. Der Düsseldorfer Heinrich Christoph Kolbe (1772—1836), der in Paris bei Vincent und Gerard gelernt hat, ist der Hauptvertreter der auf der französischen beruhenden rheinischen Bildniskunst. Das neue Ziel äußerster plastischer Präzision erreicht er in deutlich sichtbarem Anschluß an die trotz aller Schärfe farbig zusammengehaltene französische Empiremalerei. Die silbrigen Töne seiner frühen Arbeiten zeigen die Herkunft aus dem 18. Jahrhundert an, von dem er sich in den späteren, vielleicht unter dem Einfluß Schadows mehr und mehr trennt. Er steht auf der Scheide zwischen Spätbarock und Klassizismus. Die Bindung mit dem Spätbarock gibt ihm die instinktive Sicherheit geschlossener Gestaltung, die durch die Neigung zum Klassizismus im Lauf seiner späteren Entwicklung sich aufzulösen beginnt.

Die ganze Kraft dieser auf einer warmen Sachlickeit beruhenden spätbarocken Kunst zeigen die Werke einer Reihe von Malern, die außer in Düsseldorf in Köln,



Simon Meister — Selbstbildnis. 1832 (69×53)

J. A. Ramboux — Oberförster Franz Utsch (113×95)

Joh. Deiker — Bildnis der Mutter. 1839 (40×30)

E. Deger — Frau Agnes v. Stedman. 1836 (76×54)

Wesel, Bonn und anderen kleineren Orten gewirkt haben. Sie sind in ihrer handwerklichen Sicherheit und Freiheit von allem effektvollen Pathos, die sie sich, trotzdem sie zum Teil auf der Akademie geschult worden sind, bewahrt haben, die Repräsentanten ursprünglicher Kunst, die auf ungebrochenem Abbildungstrieb und einfacher Freude an Form und Farbe beruht. Wie bei Kolbe entwachsen die Kunstmittel dieser Maler unmittelbar der Tradition des 18. Jahrhunderts, die durch sie bis tief ins 19. übergeleitet wird. Sie, die Mengelberg (1770—1849, Köln), Dornbusch (arbeitete um 1825, Wesel), Franz Hubert Müller (1784—1835, Bonn), J. W. Krafft (dreißiger Jahre, Düsseldorf), Trautschold (dreißiger Jahre, Düsseldorf, Köln, Gießen), Elsner (um 1840, Elberfeld) sind die wahren Beispiele rheinischer Malerei, in denen sich die Wärme und Beweglichkeit des rheinischen Temperamentes niedergeschlagen hat. Ihre in der Ausstellung befindlichen Einzel- und Gruppenbildnisse erscheinen daher als die wichtigsten Zeugnisse einheimischer Kunstübung, die infolge ihrer malerischen Kultur und gerade durch ihre anspruchslose Unbefangenheit an wahrer künstlerischer Intensität die Erzeugnisse der Akademie weit übertreffen.

Als ein Seitenzweig dieser von der Tradition des 18. Jahrhunderts ausgehenden, die Präzision des frühen Klassizismus weiterführenden klaren Bildniskunst erscheint die Menschdarstellung der rheinischen Nazarener. Cornelius steht mit einigen ausgezeichneten Frühwerken (darunter einer entzückenden Kinderzeichnung) an der Spitze. Sie zeigen, wie sehr auch Cornelius in seinen Anfängen mit weicher, zarter Farbgebung vertraut gewesen ist, die alle zeichnerischen Härten überbrückte. Die Höhe nazarenischer Bildniskunst stellen dann die Bildnisse der Deger (1809—1885, Düsseldorf) und Settegast (1813—1890, Coblenz, Mainz) dar, in denen, mit einer nazarenischen Blutleere sonst fremden Fülle, letzte Klarheit der Form mit leuchtender und doch weicher Farbgebung sich vereint. Ittenbach (1813—1879, Königswinter, Düsseldorf), der auf einer kleinen Bildniszeichnung noch die ganze diskrete Zartheit nazarenischer Linienführung erkennen läßt, und K. Müller (1818—1893) zeigen dann auf einigen späteren Bildnissen die typischen Elemente der erkalteten, auf äußere Wirkung (Pose) zielenden Malerei.

Zum erstenmal in schöner Geschlossenheit erscheint in der Düsseldorfer Ausstellung eine weitere Strömung rheinischer Bildniskunst, die in ihren Anfängen wieder in engem Anschluß an verwandte Strömungen der französischen Malerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis in die siebziger Jahre sich verfolgen läßt. Man kann sie als die ausgesprochen realistische bezeichnen, die, schon in ihren Anfängen dem glatten Klassizismus abhold, zuweilen im Anschluß an die Technik der Holländer, vor allem Rembrandts, tiefer, branstiger Farbgebung und werktäglicher Bildanordnung zustrebt. Ramboux (1790—1866, Trier, Köln), der in seiner späteren Entwicklung den süddeutschen Romantikern vom Schlage Fohrs und Schwinds sich zuwandte, ist ihr erster Vertreter. Bei David in Paris hat er gelernt. Dessen Tiefe der Farbe spiegeln seine frühen Arbeiten wider. Sein eigentlicher Fortsetzer am Rhein ist der Koblenzer Simon Meister (1803—1844), bei dem sich die Branstigkeit der Farbe mit einer an Géricault erinnernden Freiheit des Farbauftrags vereint. Die formale Präzision des Klassizismus verbindet der Aachener Bastiné (1783—1844), der wie Ramboux bei David gelernt hat, mit breitem, derb gesättigtem Farbauftrag, der die Formen schon beinahe modellierend umschreibt. In der historischen Perspektive erscheint er als der Vater der deutschen vorimpressionistischen Bildnismalerei. Rethel, der die wesentlichen Elemente dieser Kunstform weitergetragen hat, ist sein Schüler gewesen; was er Bastiné verdankt, wird offenbar angesichts seines bekannten Bildnisses seiner Mutter. Auch der in seiner Frühzeit in Köln tätige K. J. Begas steht in

diesen Frühwerken Bastiné nahe. Wie sehr aber die Gestaltungsweise Bastinés der sich steigernden allgemeinen Entwicklung zur freien Malerei, zur peinture entspricht, die das 19. Jahrhundert mit sich bringt, wird klar vor den von Bastiné unabhängigen Bildnissen der Richter, Friedrich und Joh. Deiker, Andreae und Niederée: vor allem auch bei Peter Schwingen (1815—1863), dessen Zimmerporträts, in denen sich Beschaulichlichkeit und lebendige malerische Gestaltungskunst niedergeschlagen hat, zu den erfrischendsten Eindrücken der Ausstellung zählen. Jedes der Werke dieser Maler, die innerhalb der gleichzeitigen deutschen Malerei in der Reihe der heimlichen Führer wie Wasmann stehen, überrascht durch die unbefangene Kühnheit der Handschrift und Unmittelbarkeit in ihrem Verhältnis zur Natur. Trotzdem ist selbst in ihren freiesten Beispielen immer wieder die über Frankreich führende Verbindung mit der malerischen Tradition des 18. Jahrhunderts erkennbar.

Neben diesen an lebendigen Früchten reichen Strömungen erscheint die Düsseldorfer Akademie für das Schicksal der Bildnismalerei im 19. Jahrhunderts von geringerer Bedeutung. Eine Reihe der bisher genannten Maler hat zwar auf ihr gelernt, sie alle aber haben sich bewußt oder unbewußt in ihrer eigentlichen Leistung von ihr abgewendet. F. W. Schadow (1788—1862), der den Berliner Klassizismus vom Geist Schinkels an den Rhein verpflanzte, ist der Vater der Düsseldorfer akademischen Bildnismalerei. Was an seinen Bildnissen positiv ist, verdankt er der klassizistischen formalen Präzision, in der er erzogen worden ist. Im Verlauf seiner Entwicklung verfällt er jedoch immer mehr in verkünstelt gestellte Bildgestaltung. Ihm folgt Bendemann, von dem die Ausstellung ein sehr sicheres, klares Frühbildnis und — lehrreich zu sehen — ein unsicher gewordenes und daher zur äußerlichen Pose greifendes spätes zeigt. Erst bei C. F. Sohn (1805—1867), der als Lehrer Feuerbachs in der deutschen Malerei eine gewichtige Rolle spielt, gewinnt die Portätgestaltung eine Würde von innerer Fülle und Eleganz. Dann folgt bei W. Sohn, Carl Sohn d. J. und Leutze mehr und mehr die schon bei manchen Werken Hübners beginnende Übernahme von Elementen der peinture in die allerdings immer noch zu oft von schönenden und posierenden Tendenzen durchsetzte Bildnisauffassung, bis bei Knaus, Gebhardt oder G. Janssen die Audrucksform reiner peinture zu völligem Durchbruch kommt. Daß diesen Werken bei aller malerischen Verfeinerung indessen die Frische der frühen peinture der Richter, Deiker und Niederée fehlt, ist nur natürlich.

LANDSCHAFT

Man sollte glauben, daß die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts sich aus der Vedute des späten 18. entwickle. Indessen zeigt gerade wieder die Düsseldorfer Ausstellung, daß die deutsche Landschaftsmalerei wie durch einen plötzlichen Entschluß einiger Maler entstand. So reizvoll auch etwa die Landschaftsdarstellung des tüchtigen Koblenzers Dietzler (1811—1845) sein mag, so sehr auf den Hintergründen mancher rheinischer Bildnismaler (vor allem bei Krafft, Deger oder Trautschold) der Klang rheinischer Landschaft im Anschluß an die klare Vedutendarstellung des frühen 19. Jahrhunderts ins Bild eingefügt ist, zur eigentlichen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts laufen nur dünne Fäden. Die Ausstellung verzichtet daher mit Recht auf die Darstellung der hauptsächlich in der Graphik sich auswirkenden Vedutenkunst.

Um so mehr hat sie sich um die Repräsentation der beiden Väter der Landschaftsmalerei am Rhein, Lessings und Schirmers verdient gemacht. Beide sind um 1830 ganz plötzlich als junge Maler geschätzte Meister gewesen. Lessing (1808—1880), der, in Schlesien geboren, 1828 Schadow von Berlin nach Düsseldorf folgte, ist offenbar von der Landschaftsmalerei der norddeutschen Roman-

tiker ausgegangen. Die Ausstellung gibt eine gute Vorstellung von seiner Frühkunst, in der man starke Zusammenhänge mit C. D. Friedrich empfindet. Unter der größeren Anzahl von Eifellandschaften steht die tiefe Abendlandschaft der Karlsruher Kunsthalle als Werk von äußerster farbiger Geschlossenheit und stärkster Intensität obenan. Man wird dieses Bild zu den Meisterwerken der deutschen Malerei überhaupt zählen dürfen. Nach dieser sehr innerlichen und zugleich mit größter Disziplin gestalteten Arbeit ist die spätere Entwicklung auch des Landschafters Lessing um so unbegreiflicher. Die Farbe verliert mehr und mehr ihre frühere Intensität, die Atmosphäre der Landschaft, die auf den Frühbildern allein durch starke Einfühlung in die Naturgebilde gestaltet ist, bedarf bei den späteren verdächtiger Krücken stimmungstragender Staffage oder aufdringlichen atmosphärischen Theaters. Die frühere Tonstärke verwandelt sich in graulichen Dunst, das Erlebnis der Natur, das aus den Frühwerken spricht, scheint völlig zu verschwinden.

Umgekehrt verläuft die Entwicklung Schirmers. Er beginnt in engem, in der Bildgestaltung fast zaghaftem Anschluß an die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Keines seiner Frühwerke besitzt die künstlerische Eigenkraft etwa der Lessingschen Eifellandschaft. Dann aber wird er immer freier. Die Ausstellung zeigt eine große Anzahl von Naturstudien aus der mittleren Schaffensperiode, an denen man erkennen kann, wie Schirmers Verhältnis zur Natur sich ständig gesteigert hat. Auf seinen Reisen nach der Normandie, Süddeutschland und Italien hat sich seine Gestaltungskraft weiter bereichert. Besonders die Reise nach Frankreich, auf der er Delacroix aufsuchte, hat seine Bildsprache gelockert. Manches erinnert mit überraschenden Parallelen an Corot. Erst im Alter, nach seiner Übersiedlung nach Karlsruhe hat er vielleicht unter dem Einfluß Lessings durch sein Streben nach Pathos die Unmittelbarkeit der Gestaltung verloren. Rheinlandschaften hat der in Jülich geborene Rheinländer Schirmer nicht gemalt. Ein merkwürdiger Zug, der sich — Scheuren (1810 bis 1887) ausgenommen, dessen behaglicher Naturalismus an vielen Beispielen in der Ausstellung sehr schön hervortrit — bei den meisten, von Schirmer ausgehenden rheinischen Landschaftern wiederholt.

Diese ganze von Schirmer ausgehende Landschaftsmalerei der Achenbachs und ihrer Nachfolger stellt die Ausstellung in aller Breite dar, ohne daß grundsätzlich neue Erkenntnisse sich ergeben können. Man sieht die Entwicklung von der farbigen Gebundenheit des disziplinierten Andreas zu der peinture des Oswald Achenbach, zugleich die Entwicklung von der sachlichen Stimmungslandschaft zu der geschickten aber aufdringlichen späten Genrelandschaft Oswalds, die durch alle Malkultur nicht wahrhaftiger werden kann. So sehr die großformatigen Bilder Oswalds seine Schwächen zeigen, so sehr vermitteln die vielen beigebrachten Studien eine Vorstellung von seiner ursprünglichen malerischen beweglichen Veranlagung, die mit einer zuweilen fast unglaublichen Geschicklichkeit kurze Stimmungen zu fassen vermag. Man tut einen Blick in die Möglichkeiten und in die — Tragik des 19. Jahrhunderts!

Sehr wertvoll ist es, daß die Ausstellung einen reichen Überblick über die anderen rheinischen Vertreter der peinture vermittelt. Auch von ihnen geht eine Anzahl von Schirmer aus. Der Einfluß der französischen Freilichtmalerei wird dann nach Schirmer ausschlaggebend. Burnier (1826—1884) ist der Hauptvertreter dieser „feuchten" Naturmalerei, die sehr stark auf Troyon beruht. Der Frühvollendete Ludwig Hugo Becker (1833—1868), der durch eine Reihe ganz ausgezeichneter Landschaften vertreten ist, zeigt Ansätze, die an den frühen Thoma erinnern, Werke von Seibels, Körner, Oeder, Bochmann, de Peerdt zeigen, daß neben den Achenbachs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Düssel-

dorf eine Malkultur von freier Beweglichkeit und unmittelbarem Verhältnis zur Natur vorhanden war.

Außer diesen Malern, die auf der großen Entwicklungslinie liegen, zeigt die Ausstellung eine Reihe von Erscheinungen mehr episodischer Natur. An erster Stelle ist hier Joh. Wilh. Preyer (1803—1889), der Landschafts- und Stillebenmaler zu nennen. Seine formale und farbige Präzision, die mit der Kunstform der Nazarener zusammenhängt, ohne deren Gesinnung zu teilen, steht dem Empfinden der Gegenwart so nahe, daß man in diesen kleinen Werken heimliche Ahnen der gegenwärtigen Kunst erkennen möchte. In einem sehr warmen, intimen Zimmerbildnis hat der Sohn Paul Preyer die Züge und das ganze, etwas sonderliche Wesen des Vaters gestaltet. Preyer selbst hat Beziehungen zu der Münchner Malerei der dreißiger Jahre, zu den Kobell und Steffan aufgenommen, Beziehungen, die von Düsseldorf durch die Hess, Monten und Camphausen, die vom Rhein nach München zogen, zum Teil früher schon geschlagen waren. Für die rheinische Malerei bleiben diese Beziehungen ohne tiefere Folgen.

Von episodischen Einzelwerken, die durch die Ausstellung zugänglich geworden sind, wäre die sehr merkwürdige, malerisch von breiter toniger Geschlossenheit erfüllte „Häuserecke" von Ramboux (wohl ein Spätwerk) und die schnell gefaßte und beweglich geformte zeichnerische Ansicht Dresdens von Alfred Rethel, die ebenfalls ein Spätwerk ist, zu erwähnen.

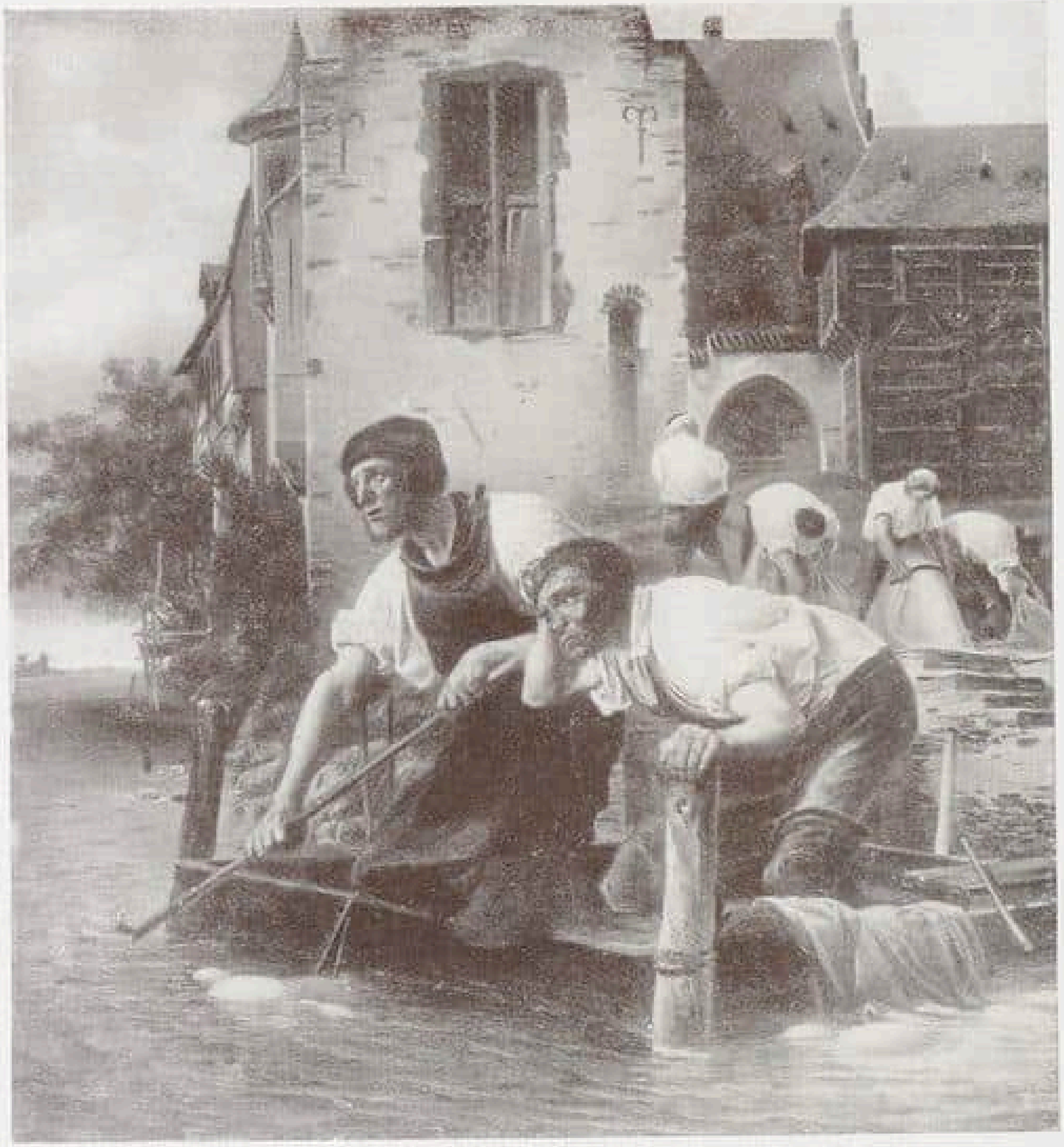
KOMPOSITION

In bezug auf die Kunstgattung, die das Figurenbild religiösen, historischen und volkstümlichen Inhalts umfaßt, vollzieht sich der Bruch mit der Tradition des 18. Jahrhunderts am einschneidendsten, weil am programmatischsten. Die Nazarener wie die Romantiker wenden sich bewußt mit aller Entschiedenheit von der einheitlich bewegten Barockmalerei ab, um frühere Kunstsysteme zur Wirkung kommen zu lassen. Es wird also, wenn auch unter Anlehnung an eine längst vergangene Kunst, eine neue Ausdrucksform gleichsam aus dem Boden gestampft.

Die Ausstellung bringt von den Anfängen dieser Bewegung nur wenige Beispiele. Von Cornelius, der so früh vom Rhein wegzog, einige Zeichnungen, von Ramboux, dem Romantiker, einen auch in der Qualität an Karl Philipp Fohr erinnernden aquarellierten Freskoentwurf, von Deger, Ittenbach, Lasch und Müller Arbeiten kleinen Formates und einige Kartons. Von Schadow selbst sind mit Recht nur wenige, kleine Beispiele der kompositionellen Malerei aufgenommen, die indessen eine genügende Vorstellung seiner auf billiger Sentimentalität und hohler Gebärde beruhenden Ausdrucksweise vermitteln. Auf die Darstellung der Kunst Bendemanns ist dagegen starkes Gewicht gelegt. Angesichts der frühen großen Jeremias-Bilder und einer Reihe dazugehöriger Studien ist Gelegenheit geboten, über diese ernste und anspruchsvolle Kunst Klarheit zu gewinnen. Besonders die kleinen, auch malerisch lebendigen und reizvollen Entwürfe lassen erkennen, daß die kompositionelle Vorstellungsgabe Bendemanns sehr ursprünglich und sehr gestaltungssicher gewesen ist. Die großen, auf Monumentalität zielenden Bilder zeigen indessen die Tragik des Jahrhunderts: das kompositionelle Gesicht behält zwar im ganzen seine ursprüngliche Kraft, aber das Leben des Entwurfes entweicht. Die Einzelheit tritt zu laut hervor, sie wird aufdringlich, schulmeisterhaft; die Farbe wird auf Theatereffekt gestimmt, ein künstliches, akademisch erklügeltes Licht liegt über der ganzen Bildfläche. Dem gleichen Verfahren, das sich von wirklicher Malerei zugunsten effektvoller Dekoration völlig entfernt, verfällt Hübner auf der ausgestellten „großen Babel". Wenn auch in wesentlich herberer Form kennt man das ähnliche Verhältnis

Th. Dornbusch Familienbild (115×47)

J. W. Kraft Familie Henoumont. Detail



A. Schrödter — Die betrübten Lohgerber. 1832 (33×39)

J. P. Hasenclever — Kinderreigen. 1836 (17×22)

zwischen Studie und ausgeführter Monumentalarbeit bei Rethel. Die Ausstellung zeigt ihn mit einer Reihe von kleinen gemalten und gezeichneten Entwürfen von der positiven Seite.

Die Pathetik (im Gegensatz zu echtem Pathos) Bendemanns mischt sich mit der herben Lebhaftigkeit Rethels in den Historienbildern Lessings. Auch hier liegt die positive künstlerische Leistung ausschließlich in der Studie, die allerdings nur noch ein Minimum an malerisch farbigem Reiz enthält; die Ausstellung betont mit Recht mehr den Zeichner Lessing, weil in den zeichnerischen Entwürfen das rein kompsitionelle Element ungetrübter erkennbar wird als in den farbig trockenen Ölstudien. Eine allerdings oft allzu glatte, auf würdevolle Schönheit zielende Gesinnung, die in bezug auf das rein Künstlerische im ganzen, und in bezug auf die Malerei selbst weit über Lessing steht, spricht aus den Kompositionen C. F. Sohns, der sich auch hier als unmittelbarer Vorläufer Feuerbachs erweist. Typisch wird nun mehr und mehr die Wahl sowohl edler und gemütvoller wie auch dramatisch bösewichtiger Stoffe. Das Genre in allen seinen Spielarten erhebt sein Haupt. Die Ausstellung nimmt hier diejenigen Korrekturen gegenüber dem Geschmack und dem Urteil des 19. Jahrhunderts, die seit der Berliner Jahrhundertausstellung üblich geworden sind, wenn sie auch sucht, dem historischen Tatbestand, demzufolge auch auf das Novellistische Gewicht zu legen ist, möglichst gerecht zu werden. So wird die Arbeit der Munkacsy, Tidemann, Jordan, Hübner, Knaus, Vautier, Hoff in Beispielen vorgeführt die möglichst typisch als Genre und zugleich möglichst gut gemalt sind. Allerdings vermag auch diese geschickte Auswahl nicht darüber hinweg zu täuschen, daß selbst scheinbar beste peinture, die bei diesen Malern vor allem in den Frühwerken sich auswirkt, die sentimentale Billigkeit der künstlerischen Gesinnung nicht aufzuwiegen vermag. Wie gerade der Ernst der künstlerischen Gesinnung seinerseits die virtuose Malerei sofort auf das Niveau eigentlicher Kunst erhebt, springt in die Augen angesichts der Werke von Eduard v. Gebhardt und, wenn auch in geringerem Maß, bei den beiden Janssen.

Neben dieser von Bendemann zu Janssen führenden, nun eigentlichen düsseldorfischen Linie, ist mit besonderer Sorgfalt der mehr volkstümliche Nebenzweig der Düsseldorfer Malerei dargestellt, dessen Hauptvertreter Hasenclever und Schroedter sind. Hasenclever (1810—1853) besonders, überrascht durch die Unbekümmertheit seiner vorimpressionistischen Malweise, die von allem Düsseldorf völlig unberührt geblieben ist, durch die Sicherheit der klaren Farbgebung, durch die von Gemüt und Schulmeisterei freie Lebendigkeit der Erzählungsweise und selbst durch die spöttische Überlegenheit, mit der er sich etwa auf dem Bild „Die Sentimentale“ über romantische Gefühlsduselei lustig macht. Er ist wirklicher Meister der wirklichen Malerei, der instinktiv gefühlt hat, daß bei aller Schilderung allein die Malerei den Inhalt zu verlebendigen vermag und nicht die Fülle pathetischer oder gemütvoller Einzelzüge. Ihm steht, wenn auch nicht mit derselben malerischen Sicherheit Schroedter (1805—1875) nahe, der vor allem rheinische Athmosphäre empfunden und gestaltet hat. Bei ihm, wie auch bei Hasenclever sind (wie beim jungen Schirmer) die Holländer des 17. Jahrhunderts als Ahnherrn erkennbar. Nachfolge hat die frische Malerei dieser beiden am ersten bei Schüz (1830—1890) gefunden.

* * *

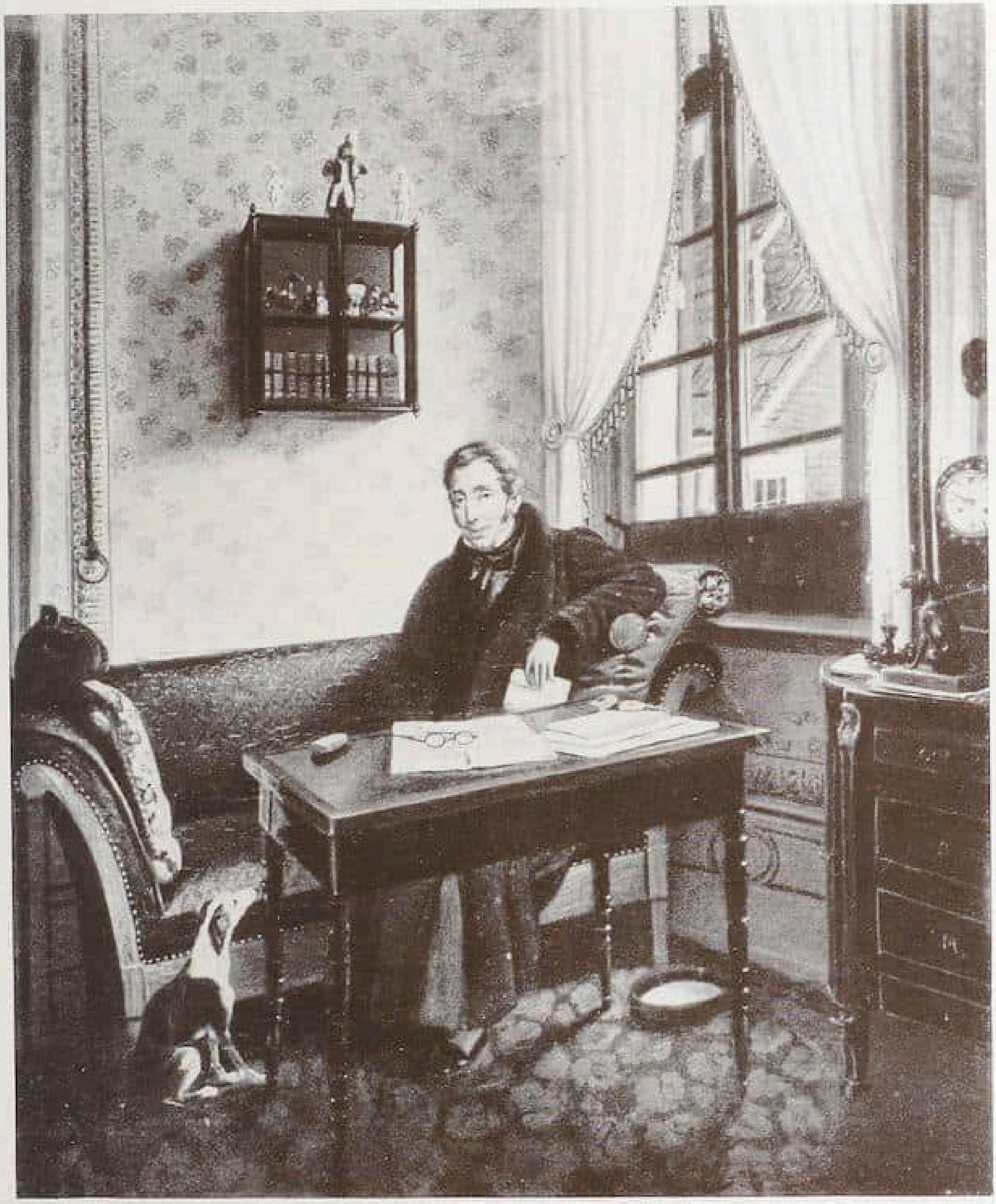
Das Ergebnis der Ausstellung? Das Rheinische zuerst. Es wird ohne Zweifel klar, daß sich rheinischer Geist, rheinisches Temperament am reinsten und ungebrochensten in der von der Düsseldorfer Akademie unabhängigen inoffiziellen Malerei, vorab in der Bildnismalerei der größeren und kleineren Stadt- und Fa-

milienmaler kristallisiert. Dann setzt sich, wieder vor allem bei Nichtakademikern — vor allem bei Hasenclever und Schroedter — rheinische Heiterkeit und Weinseligkeit wahrhaft künstlerisch um. Rheinische Landschaft, das Flimmern rheinischer Atmosphäre, auch dies ist mehr bei Außenseitern wie Johannes Deiker oder Ruths und auf Bildnishintergründen der Trautschold, Deger, Kraft oder Schwingen und nicht — von Lessings kurzer Eifelepisode abgesehen, die jedoch auch mehr romantisch als ausgesprochen atmosphärisch interessiert war — bei der offiziellen akademischen Landschaftsmalerei (auch nicht bei Schirmer) zu finden.

Die Hauptergebnisse liegen dann darin, daß der gesamte Entwicklungsverlauf der rheinischen Malerei überblickt werden kann. Der entstehungsgeschichtliche Entwicklungsverlauf wie auch der wertgeschichtliche. Die Genese der rheinischen Malerei zeigt die Zusammenhänge mit der Tradition, die Verbindungen mit der französischen Malerei des Empire und Biedermeier und die von da ausgehende Entwicklung der freien peinture in den Studien im kleinen Format und bei einer Reihe abseitig Arbeitender, wie Friedr. und Johann Deiker, Schwingen oder Niederée, bis in den sechziger Jahren die Macht der freien Malerei, der peinture, sowohl bei den Achenbachs wie bei den frühimpressionistischen, neuerlich von der französischen Malerei berührten Malern wie Burnier oder Knaus voll einsetzt und bis zum Ende des Jahrhunderts — von der vertrockneten Historie und dem ebenso vertrockneten Genre abgesehen — an der Herrschaft bleibt.

Die Ergebnisse in bezug auf die Wertgeschichte scheinen nicht minder klar zu liegen. Hier ist zu scheiden zwischen historischer und absoluter Wertgeschichte. Der historischen trägt die Austellung in weitem Maße Rechnung durch die ausführliche Repräsentation der Düsseldorfer akademischen Malerei, wie sie durch Bendemann, Hübner oder C. F. Sohn, später durch Gebhardt oder die beiden Janssen vertreten wird, ebenso wie sie mit historischem Recht Knaus und auch die reinen Genremaler mit ziemlicher Ausführlichkeit darstellt. Der Boden absoluter Wertgeschichte ist betreten durch verschiedene Korrekturen, die dem historischen Tatbestand gegenüber etwa durch das fast völlige Ausscheiden Schadows als Kompositionsmaler oder Lessings als Maler dekorativer Historienbilder vorgenommen worden sind. Auf Grund der wertgeschichtlichen Einstellung vollzieht sich dann die berechtigte Akzentuierung der inoffiziellen Kunst und der Kunst der Studien und Entwürfe (bei Rethel oder Schirmer etwa) gegenüber der offiziellen Kunst eben der Bendemann und seiner Verwandten (zu denen die Genremaler als Derivate der großen Historie durchaus zählen). Die Ausstellung und die sich aus ihr ergebende wertgeschichtliche Erkenntnis scheidet so mit Recht zwischen Zeitgröße und Ewigkeitsgröße. Gerade durch die Frische und ungebrochene, ursprüngliche künstlerische Lebendigkeit der inoffiziellen Kunst wird an die Zeitgröße ein unerbittlicher Maßstab gelegt. Dieses zum Messen auffordernde Nebeneinander ist gut; es zeigt gerade am ungefälschten historischen Tatbestand, daß das Bescheidene in der rheinischen Malerei des 19. Jahrhunderts das Lebendige ist, eine Feststellung, deren vielleicht allgemeine Bedeutung für die gesamte deutsche Malerei dieses Jahrhunderts zu prüfen wäre.

Anmerkung. Da die Zahl der Abbildungen nicht zu groß werden durfte, wurde mit Absicht nur das weniger Bekannte der frühen Zeit reproduziert. Die vorstehenden Zeilen sind unter dankbarer Benutzung der ausgezeichneten wissenschaftlichen Arbeiten Walter Cohens entstanden. Die Rheinprovinz 1815—1915; herausgegeben von J. Hausen, Bonn 1917, Bd. II, XXVI. W. Cohen: Die bildenden Künste und W. Cohen, Rheinische Malerei, Verlag Cohen, Bonn 1924.



Peter Schwingen, Joh. Friedr. Wülfing

(53×44)

Abb. 1. Kölner Meister, erste Hälfte des 14. Jahrh. Mutter Gottes
Bes.: Reg.-Präs. Graf Adelmann, Köln

Abb. 2. Mittelrheinischer Meister, um 1400 Vesperbild
Koblenz, Schloßmuseum

Abb. 3. Kölner Meister, Anf. des 15. Jahrh. Mutter Gottes
Köln, St. Maria Lyskirchen

Abb. 4. Mittelrheinischer Meister, Anf. des 15. Jahrh. Vesperbild
Boppard, Karmeliterkirche

Zu: Hubert Wilm, Die kirchliche Kunst auf der Jahrtausendausstellung zu Köln

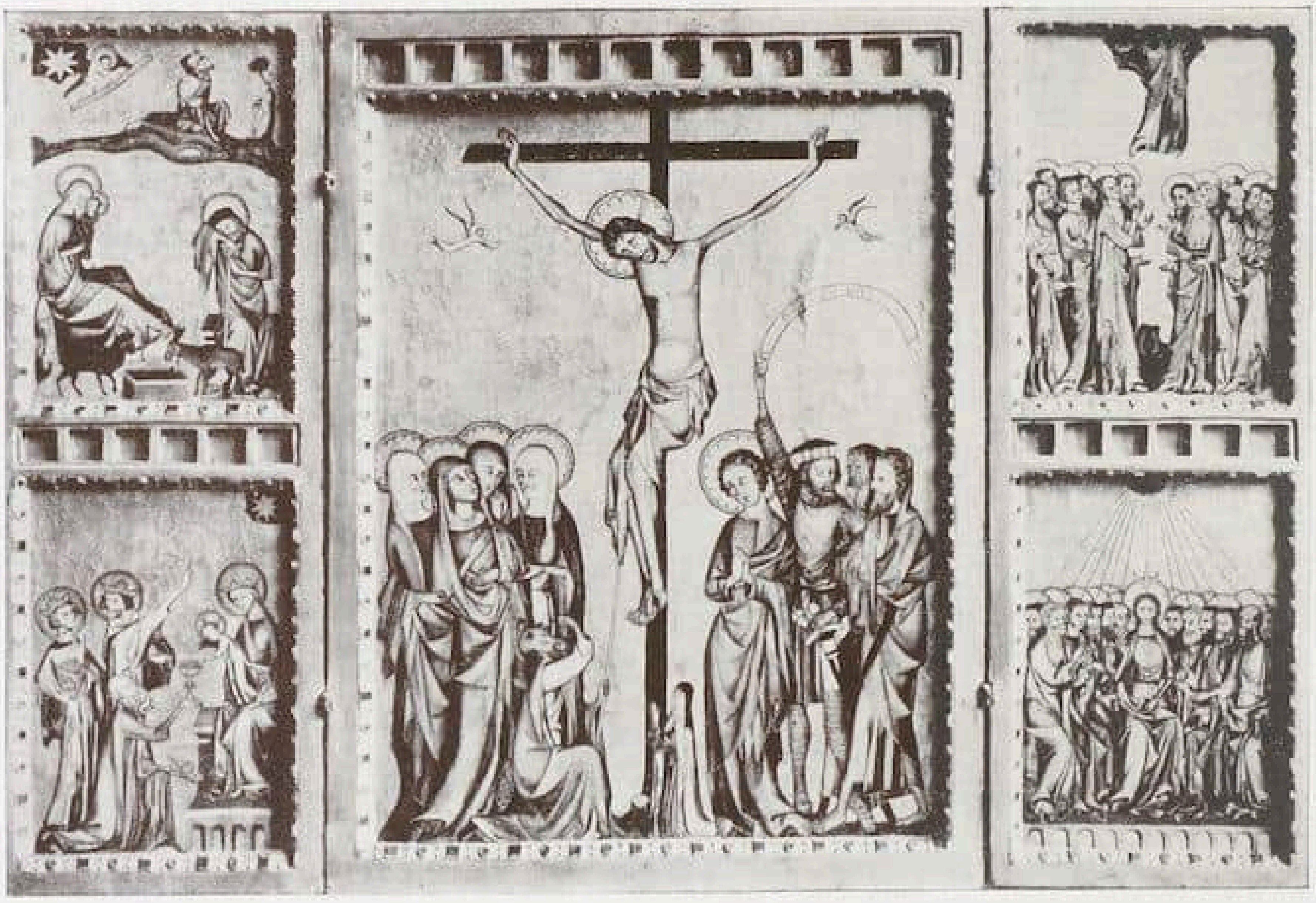


Abb. 5. Kölner Meister, Anf. des 14. Jahrh. Kreuzigungsaltärchen Köln, Wallraf-Richartz-Museum

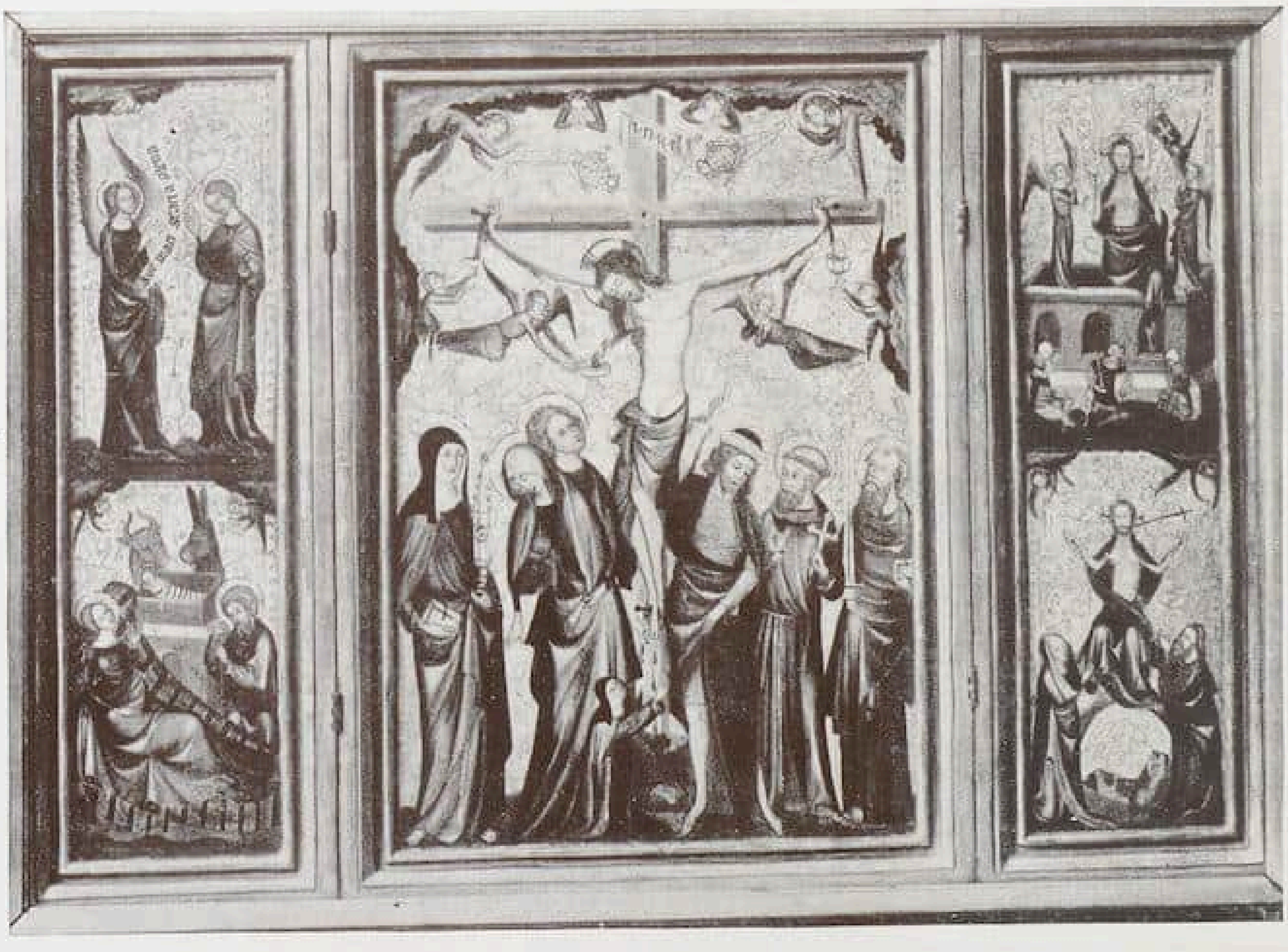


Abb. 6. Kölner Meister, Anf. des 14. Jahrh. Kreuzigungsaltärchen Hamburg, Kunsthalle

Die kirchliche Kunst auf der Jahrtausendausstellung zu Köln

Mit elf Abbildungen auf fünf Tafeln [1]

Von HUBERT WILM

DEN historischen Anlaß zur Jahrtausendfeier der Rheinlande bilden die Ereignisse des Jahres 925, in dem der östliche Teil Lotharingiens dem deutschen Könige untertan wurde. Eine großartigere Manifestation der kulturhistorischen Entwicklung eines Volksstammes wie die Jahrtausendausstellung in Köln ist in Deutschland seit Menschengedenken nicht mehr zustande gekommen und man darf den Rheinlanden zu dieser Dokumentierung ihrer unbeugsamen Vitalität aufrichtig Glück wünschen. Die politische Bedeutung einer solchen Ausstellung, dem eigenen Volke und dem Auslande gegenüber, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Nur durch das weitgehendste Entgegenkommen aller weltlichen und kirchlichen Behörden ist es möglich geworden, eine Ausstellung von so imponierender Größe zusammenzubringen.

Die umfangreiche Darbietung von Werken der kirchlichen Kunst bildet unstreitig das geistige Zentrum der Kölner Jahrtausendausstellung. Daß sich auch räumlich alle übrigen Abteilungen der Ausstellung um diesen gewichtigen Mittelpunkt gruppieren, ist kein Zufall, sondern wohlüberlegte Absicht der Ausstellungsleitung.

In drei zusammenhängenden Saalkomplexen wurden die Werke der Malerei, der Plastik und des Kunstgewerbes untergebracht. Reichhaltigkeit und Qualität des Gebotenen sind in allen drei Abteilungen gleichermaßen erstaunlich. Man glaubt durch die wohlgeordneten Haupträume eines gewaltigen Museums mittelalterlicher Kunst zu wandern und freut sich über die Fülle von Meisterwerken, die hier aus allen Gegenden des Rheinlandes zusammengetragen sind. Der Hauptwert der Abteilungen der Malerei und der Plastik beruht darin, daß man mühelos, in einem reizvollen Nebeneinander, die in rheinischen Kirchen und Museen und die in den übrigen deutschen Museen verstreuten Kunstwerke rheinischer Herkunft betrachten kann. Die Ausstellung des Kunstgewerbes hingegen ist eine Überraschung größten Stiles. Was hier an jahrhundertelang sorgsam gehüteten, schwer zugänglichen Kirchenschätzen gezeigt wird, ist unvergleichlich. Der ganze Raum der kunstgewerblichen Abteilung strahlt im Gold der kirchlichen Schreine und Geräte. Ein Reichtum sondergleichen breitet sich in diesem Saale aus und der alte Ruhmestitel „Colonia aurea" kommt hier im wahrsten Sinne des Wortes wieder zur Geltung.

In dem Raume der Malerei ist die Entwicklung der Kölner Malerschule von der Mitte des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts nahezu lückenlos aufgezeigt. Aus der ersten Frühzeit, dem Anfang des 14. Jahrhunderts, findet man die zwei in Triptychonform gehaltenen, eng verwandten Kreuzigungsaltärchen, von denen das eine dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln, das andere der Kunsthalle in Hamburg gehört. Über die stilistische Entwicklung der Kölner Malerei in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, um 1370, gibt der Außenflügel des Clarenaltars vom Kölner Dom erschöpfende Auskunft. Die Szenen aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi, die man dem Meister Wilhelm zugeschrieben hat, zeugen trotz aller Übermalungen und Restaurierungen auch heute noch von der auffälligen Eigenart und dem hohen Können ihres Schöpfers. Die Spätzeit des 14. Jahrhunderts scheint mir am glücklichsten gekennzeichnet

[1] Herrn Direktor Dr. Ewald sei auch an dieser Stelle nochmals für die liebenswürdige Überlassung der photographischen Aufnahmen gedankt. Der Verf.

durch das malerisch überaus schön gelungene, kleine Bild eines unbekannten kölnischen Meisters, die Maria im Grünen des Wallraf-Richartz-Museums. Vier Passionsszenen, zwei aus Köln, zwei aus München, vom Meister des Heisterbacher Altars leiten in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hinüber. Von Stephan Lochner sehen wir das große Dombild mit der Anbetung der heiligen Drei Könige und der monumentalen Verkündigungszene auf der Rückseite der Flügel, das Weltgericht aus dem Wallraf-Richartz-Museum und die starkfarbige Madonna mit dem Veilchen des Kölner Diözesan-Museums. So schön nun das Dombild und die Madonna mit dem Veilchen tatsächlich sind, die ganze malerische Bedeutung Lochners vermögen sie doch nicht aufzuzeigen und man wünscht sich statt des Weltgerichtbildes hier sehnlichst die köstliche Darstellung im Tempel aus dem Darmstädter Landesmuseum herbei.

Die nach dem Tode Lochners beginnende mehr realistische Periode der rheinischen Malerei ist durch zahlreiche Beispiele schaubar gemacht. Wir begegnen Arbeiten vom Meister des Marienlebens, vom Meister der Verherrlichung Mariä, die um 1460 bis 1480 geschaffen wurden. Aus der Zeit der Jahrhundertwende sind der Meister von St. Severin, der Meister der Ursulalegende, der Meister des Thomasaltars und des Bartholomäusaltars vertreten. Mit den Bildern des Meisters der hl. Sippe und den Altarwerken der beiden Bartholomäus Bruyn schließt gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Übersicht über die rheinischen Malerschulen.

In der Abteilung der kirchlichen Plastik ist die Periode des romanischen Stiles durch eine Anzahl großer Kruzifixe vertreten, unter denen das Gerokreuz des Kölner Doms und das prächtige Bronzekreuz der Abteikirche in Werden die bedeutendsten sind. Ein großes Verdienst der Ausstellungsleitung ist es, daß die lebensgroße Steinmadonna von einem Hause an der Fuststraße zu Mainz, ein mittelrheinisches Werk der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, herbeigeholt wurde. Mit besonderem Interesse wird man auch die beiden Steinfiguren des Christus und der Maria aus der Serie der Kölner Domchorfiguren betrachten. Die großen Schnitzaltäre aus der Abtei Marienstadt (1325) und aus der Stiftskirche zu Oberwesel (1350) sind als zwei der bedeutendsten und besterhaltensten Beispiele frühgotischer Altarbaukunst besonders beachtenswert.

In mehreren Exemplaren ist der bekannte Typ der kölnischen Sitzmadonna mit stehendem Kind aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vertreten, am schönsten wohl mit der in alter Fassung erhaltenen Figur der Sammlung des Grafen Adelmann (Abb. 1, Seite 782). Von den zahlreichen Vesperbildern scheint mir, neben dem ergreifenden Werk der früheren Sammlung Röttgen, die mittelrheinische Gruppe um 1400 aus dem Koblenzer Schloßmuseum das bedeutendste zu sein (Abb. 2, Seite 782). Die Periode des weichen Stils zu Anfang des 15. Jahrhunderts ist am besten gekennzeichnet durch die imposante überlebensgroße Kölner Holzmadonna aus St. Maria Lyskirchen (Abb. 3, Seite 783). Zwei ganz besonders schön erhaltene, kleine Reliquienbüsten aus der Martinskirche in Oberwesel zeigen die stilistischen Bestrebungen um die Jahrhundertmitte.

Am zahlreichsten sind in der Ausstellung die plastischen Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vertreten. Es ist kaum möglich, auch nur die besten unter ihnen im Rahmen dieser Arbeit aufzuzählen. Die fast handwerklich schlichte, aber doch von ungewöhnlichem Reiz erfüllte Grabplatte des Grafen Gerhard II von Sayn und seiner Gemahlin aus der Abteikirche Marienstatt muß hier besonders erwähnt werden. Schon durch die äußerst seltene Verwendung von Holz für eine Grabplatte fällt dieses Denkmal auf. Durch die ruhige Sachlichkeit der beiden liegenden Gestalten und den Liebreiz der zwei wappenhaltenden Engel, verbunden mit der naiven Bemalung wird es zu einem der

Abb. 7 Mittelrheinischer Meister, Mitte des 15. Jahrh. Zwei weibliche Büstenreliquiare Abb. 8
Oberwesel, Martinskirche

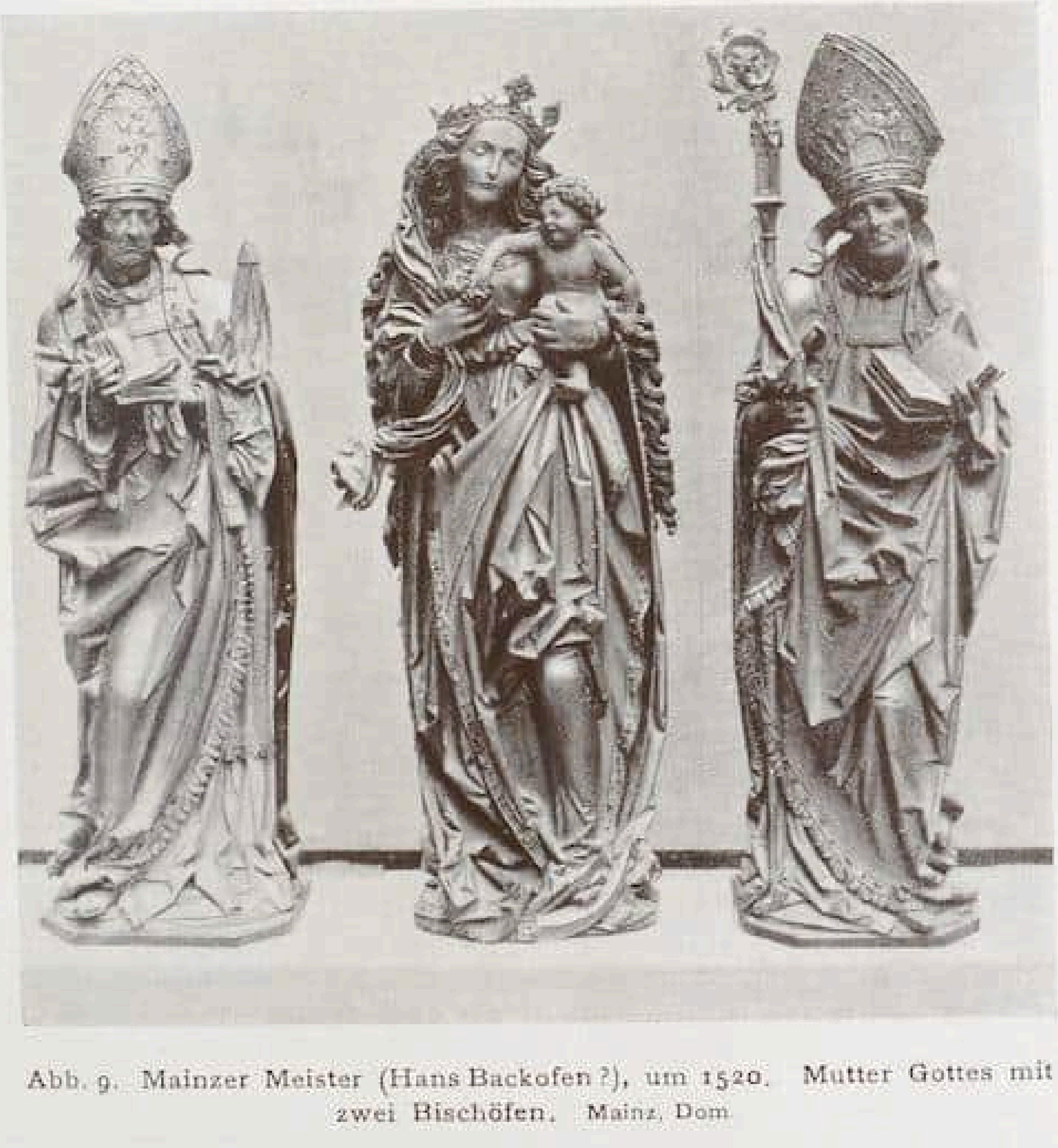


Abb. 9. Mainzer Meister (Hans Backofen ?), um 1520. Mutter Gottes mit zwei Bischöfen. Mainz, Dom

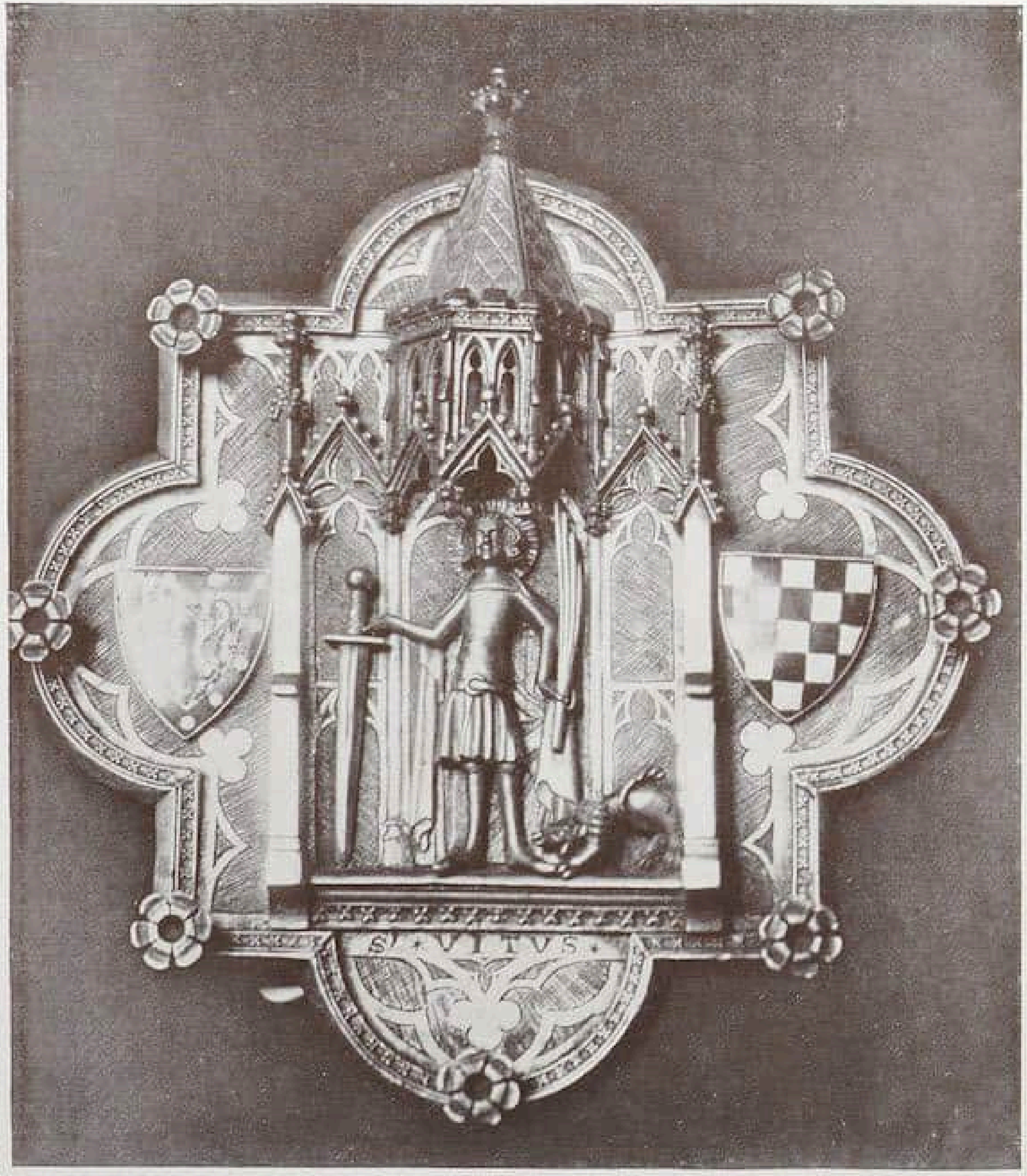


Abb 10. Mantelschließe, Silberarbeit, vergoldet, 14. Jahrh. Hochelten, Stiftskirche

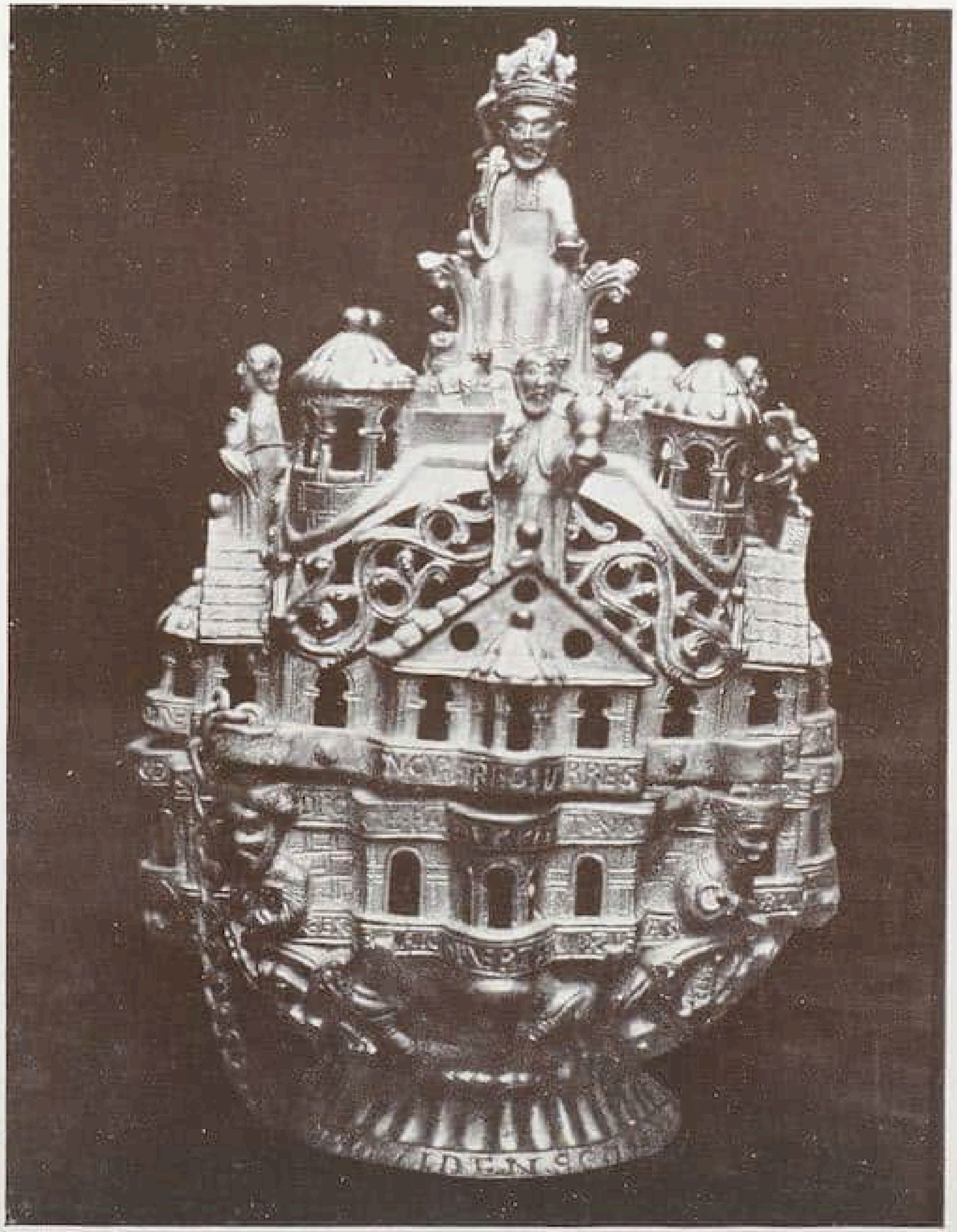


Abb. 11. Rauchfaß, Bronze, 12. Jahrh. Trier, Hohe Domkirche

stärksten Eindrücke der ganzen Ausstellung. Eine Reihe von schönen Altarwerken und Einzelfiguren aus Emmerich, Xanten und Kalkar zeigen in erschöpfendem Ausmaße die Bestrebungen der niederrheinischen Schnitzerschule zu Ende des 15. Jahrhunderts.

Aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, der Endperiode spätgotischer Plastik, bringt die Ausstellung neben einer Anzahl guter Beispiele zwei wundervolle Werke: Die Gruppe der Mutter Gottes mit zwei Bischöfen aus dem Mainzer Dom, eine mittelrheinische Arbeit aus der Richtung des Hans Backofen (Abb. 9, Seite 787) und die mit beispielloser Kühnheit geschnitzte Wurzel Jesse vom Marienaltar des Heinrich Douvermann im Dom zu Xanten.

Besonders erwähnt sei noch die gut aufgestellte, reiche Kollektion von Werken der Kleinplastik, die den imponierenden Eindruck der rheinischen Großplastik in gleicher stilistischer Geschlossenheit wiederholt. Mit gutem Geschmack hat man außerdem unter die Originalwerke eine große Anzahl von getönten Gipsabgüssen bedeutender rheinischer Grabmäler und anderer Steinskulpturen gestellt, so daß auch nach der Seite der Monumentalplastik hin das Bild der stilistischen Entwicklung einigermaßen abgerundet erscheint.

Die Reichhaltigkeit der kunstgewerblichen Abteilung mit kurzen Worten zu schildern, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Man muß sich hier noch mehr als bei den Räumen der Malerei und Plastik auf wenige Andeutungen beschränken. Nie wieder wird man wohl eine solche Anzahl von Meisterwerken der mittelalterlichen Goldschmiedekunst in einem Raume versammelt sehen. Allein die fünfzehn großen Reliquienschreine, vom St. Viktorschrein aus dem Dom in Xanten bis zum Schreine des heiligen Suitbertus in Kaiserswert, würden die Abteilung zur Sensation der ganzen Ausstellung machen; aber sie sind noch umgeben von einer Unzahl dichtgefüllter Vitrinen und Wandschränken. Die Kollektion der kirchlichen Kleingeräte, der Kruzifixe, der Leuchter, Monstranzen, Weihrauchfässer und Reliquare scheint unerschöpflich. Dazwischen sieht man kostbare liturgische Gewänder, Bildteppiche, Elfenbeinarbeiten, früheste Buchmalereien in endloser Reihe.

Der Besuch der kunstgewerblichen Abteilung übertrifft alle Erwartungen. Man befindet sich in diesem Saale ständig zwischen einer wahren Völkerwanderung von Besuchern, von Reisegesellschaften mit Führern, von reihenweise aufmarschierenden Schulen, von Aufsehern und uniformierter Polizei. Diese Überfülle und Unruhe, gerade in dem Raum der Goldschmiedekunst, stört beinahe den empfindsamen Betrachter und nimmt dem Ort die ihm zukommende Würde und Heiligkeit. Man hat wahrhaftig die Illusion einer geräuschvollen Mustermesse und denkt resigniert zurück an Albrecht Dürer, der sich einsam die Rathauskapelle aufschließen ließ, um Meister Stephans Bild zu bewundern.

Die Abteilung Kunst und Kultur der Kirche endlich veranschaulicht an einer langen Reihe von wertvollen Modellen, Plänen und Abgüssen den Ablauf der kirchlichen Architektur vom Mittelalter bis zur Barockzeit und bringt eine umfangreiche Übersicht über Stifter, Klosterkirchen und die katholischen Orden.

Eine gewaltige Fülle von Eindrücken nimmt man von dieser Ausstellung mit auf den Weg. Sie ist berufen auf Generationen hinaus anregend und fruchtbringend zu wirken. Aufrichtiger Dank gebührt dem verdienstvollen Leiter der künstlerischen Abteilung, Dr. Ewald und seinen Mitarbeitern: Professor Dr. Schäfer (Malerei), Professor Dr. Reiners (Plastik), Professor Dr. Witte (Kunstgewerbe), Professor Dr. Neuß (Buchmalerei) und Dr. Busley (Kunst und Kultur der Kirche). Sie alle haben mit dieser Ausstellung dort am Rhein eine Kulturtat vollbracht, deren geistige Auswirkung heute noch nicht abzuschätzen ist.

Junge Kunst am Rhein

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

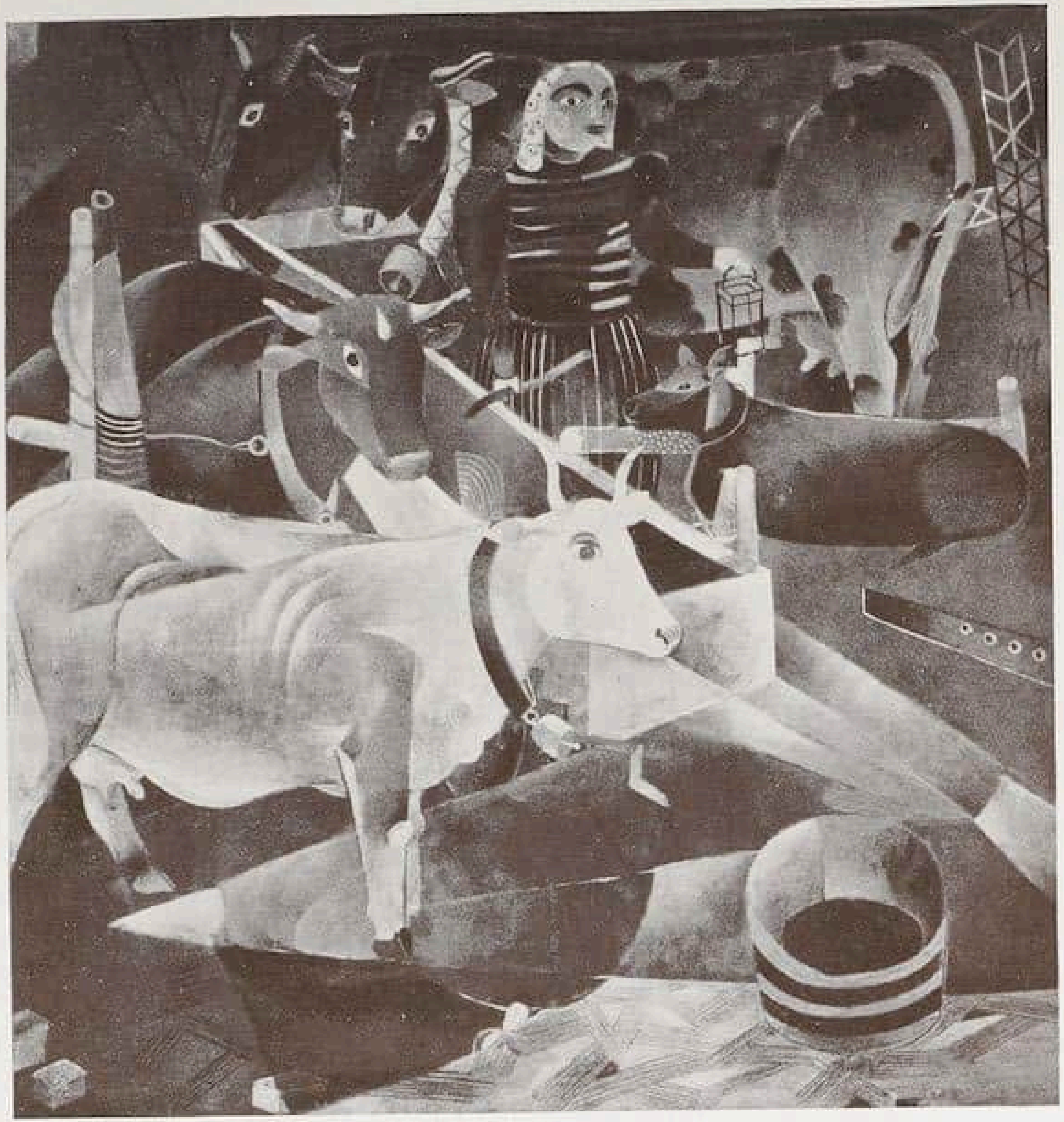
Von WALTER COHEN

I. RÜCKBLICK

VOR einigen Jahrzehnten über Kunst am Rhein zu schreiben, war eine bequeme Schreibtischangelegenheit. Man brauchte nur in Düsseldorf zu leben und die Augen aufzumachen. Bei Eduard Schulte und bei Bismeyer und Kraus sah man an den Wänden wohl alles Wesentliche, was damals in der alten Kunsthauptstadt der Rheinprovinz geschaffen wurde. In der Kunstakademie herrschte — das war keine Phrase — Professor Peter Janssen als Direktor und was er an figurenreichen Freskobildern zur Verherrlichung deutscher Vorzeit schuf, fand in der rheinischen Presse und beim rheinischen Publikum begeisterte Aufnahme. Nur ganz wenige wußten, daß aus dem nahen Elberfeld, der Geburtsstadt Fritz Roebers und seines malerischen Antipoden Friedrich von Schennis, auch ein Hans von Marées stammte und daß er in Neapel einen nicht ganz unbeträchtlichen Beitrag zum Thema „Wandmalerei deutscher Künstler" hinterlassen hatte. Es gab keine Skepsis, keine Klage über versäumten Anschluß; Düsseldorf sonnte sich in dem überlieferten Glanze malerischer Vorherrschaft.

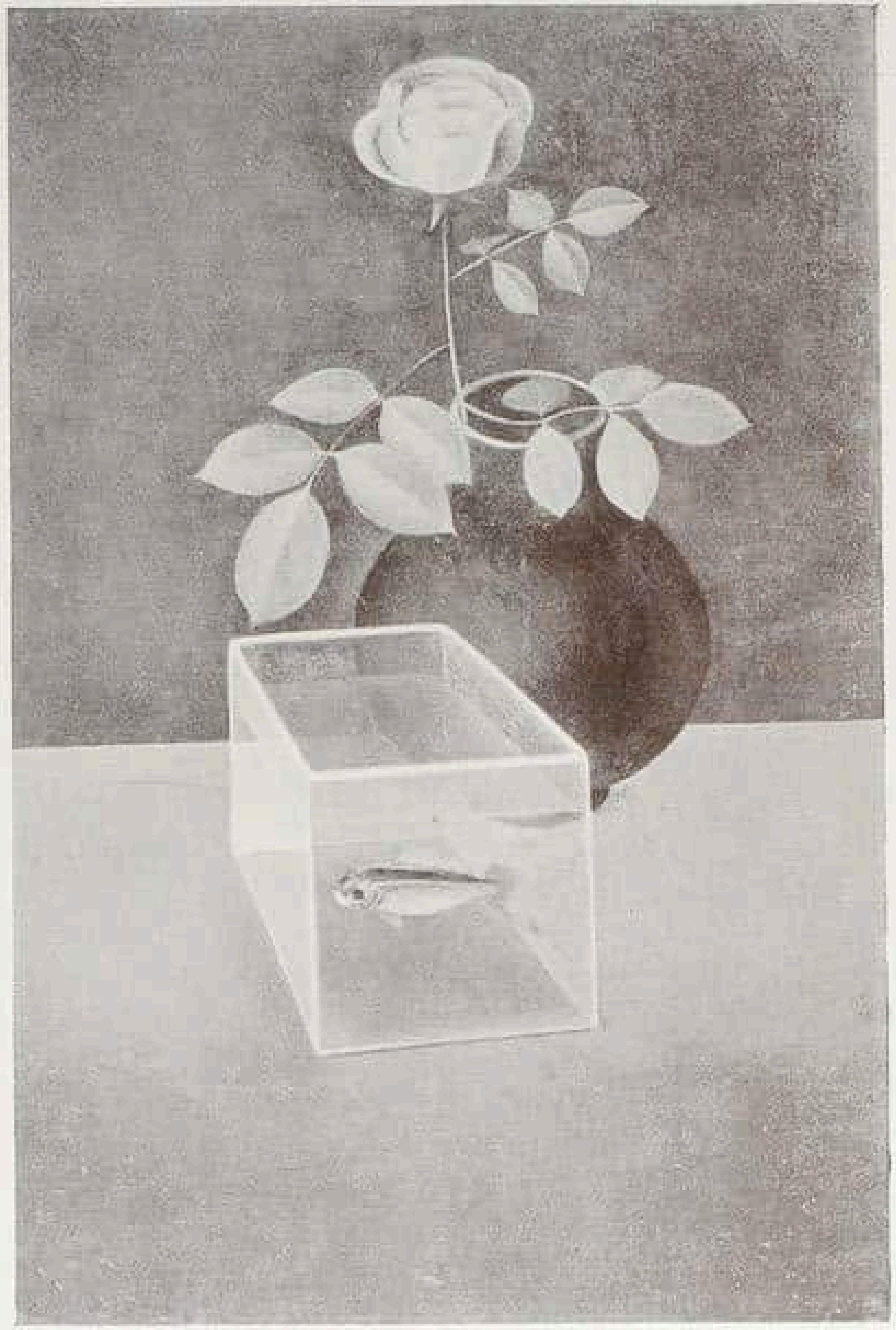
Janssen starb und sein getreuester Mitarbeiter, der Historienmaler Professor Fritz Roeber, wurde im Jahre 1908 sein Nachfolger in der Leitung der Kunstakademie. Im Organisatorischen hat seit Wilhelm von Schadow keiner mehr geleistet als dieser in allen solchen Dingen und auch für die höhere Diplomatie ganz ungewöhnlich begabte Mann. Ihm verdankt Düsseldorf den Kunstpalast am Rhein, der in seinen Mauern u. a. die glanzvollen kunsthistorischen Ausstellungen von 1902 und 1904 sah, ihm auch in erster Linie die Einrichtung einer städtischen Galerie und die Berufung eines Fachmannes in die Direktion. Aber was Einsichtige seit seiner Berufung vorausgesehen hatten, trat ein: Trotz allen Erfolgen des Organisators verlor Düsseldorf, in dem der auch in Berlin ungemein einflußreiche Roeber lange Jahre Alleinherrscher war, den Anschluß in allen Fragen künstlerischer Art. Ein Unglück war es, daß die Berufungen an die Kunstakademie eine lange Kette von Mißerfolgen darstellten; sie allein ließen erkennen, daß es dem im eigenen Schaffen ganz epigonenhaften Schüler Bendemanns nicht gegeben war, das längst leckgewordene Schifflein der Akademie durch Anschluß an die wesentlichsten Strömungen der Zeit wieder flottzumachen. Düsseldorf hatte bereits die Führung verloren, als im Jahre 1912 der Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde — dessen Geschichte Richard Reiche einmal schreiben sollte! — die historisch gewordene internationale Kunstausstellung in Köln veranstaltete, gezwungen durch die Haltung der in Düsseldorf damals maßgebenden Künstlerschaft, die den Kunstpalast kurzsichtig dem Sonderbunde verweigerte. Ich weiß, daß Roeber diesen Exodus bedauerte, wie er denn auch später zwei ehemalige Führer des Sonderbunds, die Maler Deusser und Clarenbach, als Akademieprofessoren berief, aber es waren gerade die treuesten Schildknappen Roeberscher Kunstpolitik, die den Kampf gegen den Sonderbund mit dem fanatischsten Eifer und endlichem Erfolge betrieben.

Wenn wir heute auf jene erregte Zeit endloser Kunstkämpfe mit lächelnder Erkenntnis zurückdenken, fällt uns auf, daß schon damals die begabtesten und heute berühmtesten rheinischen Künstler ganz abseits von Düsseldorf standen und gar keinen Einfluß von seiner Akademie, der über rein handwerkliche Ausbildung hinausging, erfahren hatten. Es waren Wilhelm Lehmbruck, Heinrich Nauen, August Macke und Paul A. Seehaus. Lehmbruck war in Paris seiner Heimat



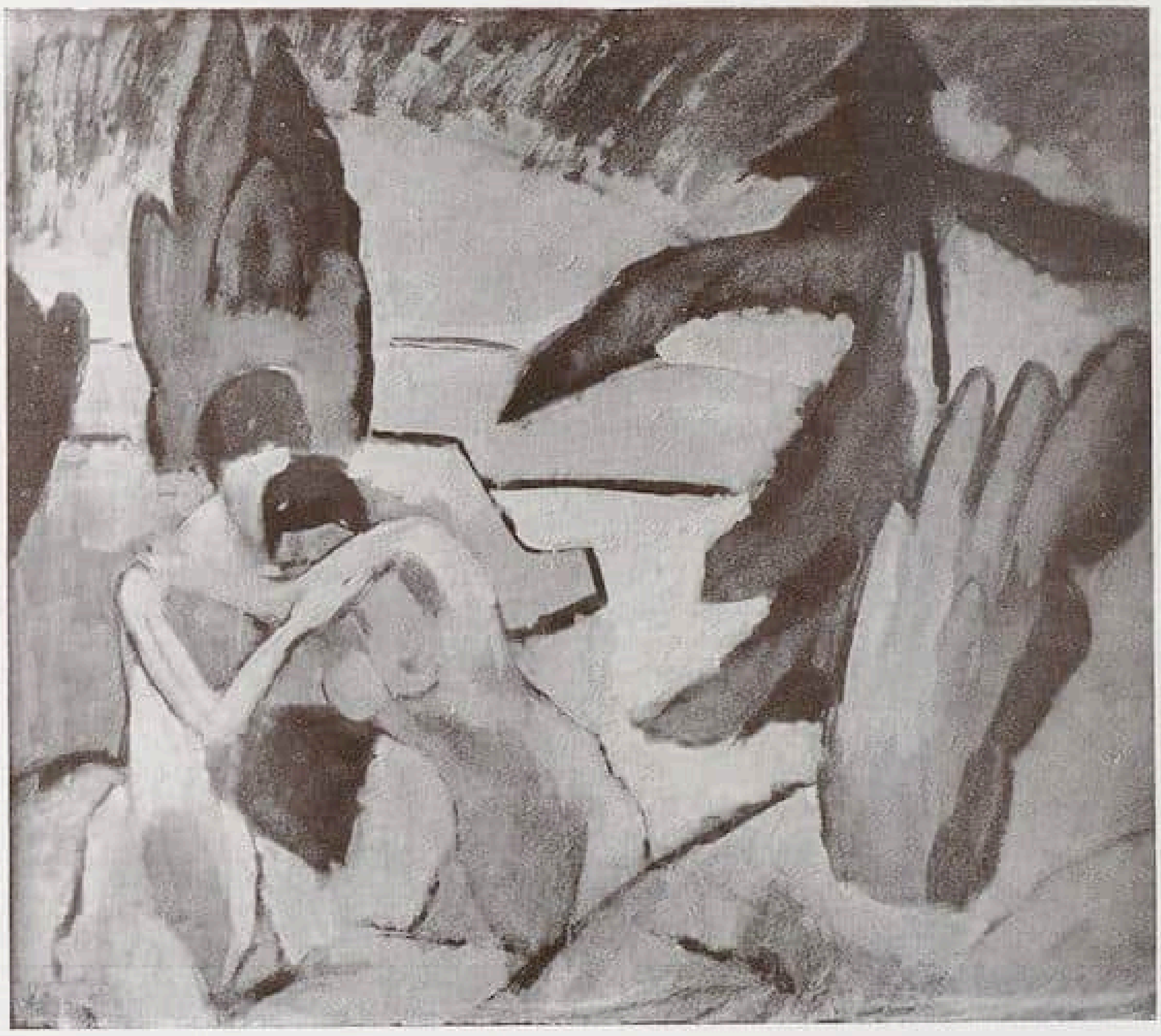
H. Campendonk — Kuhstall

Sammlung Adolf Fischer, Düsseldorf

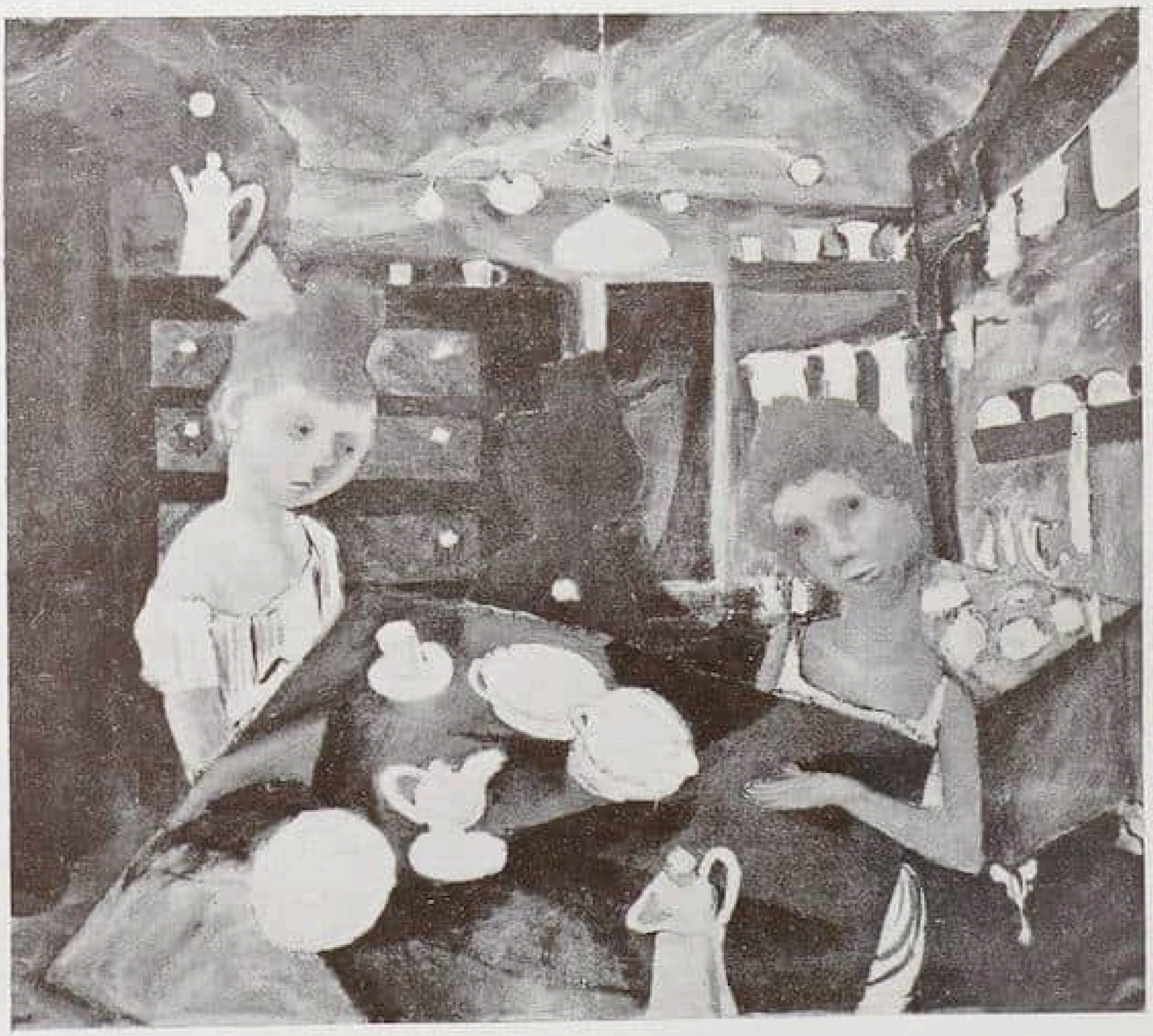


Anton Rüderscheidt — Der Goldfisch

Bes.: Paul Multhaupt, Düsseldorf



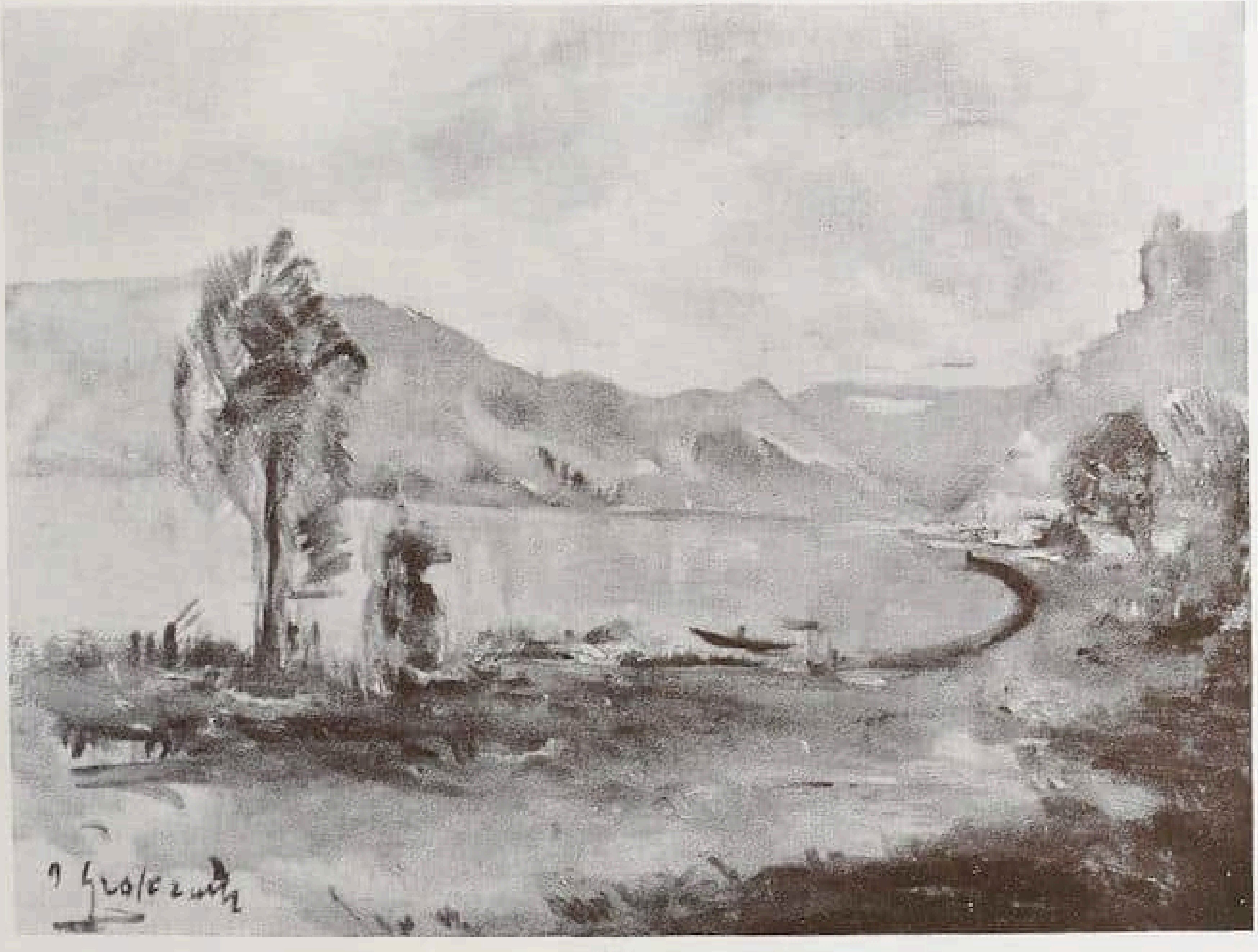
Helmuth Macke Badende, 1913



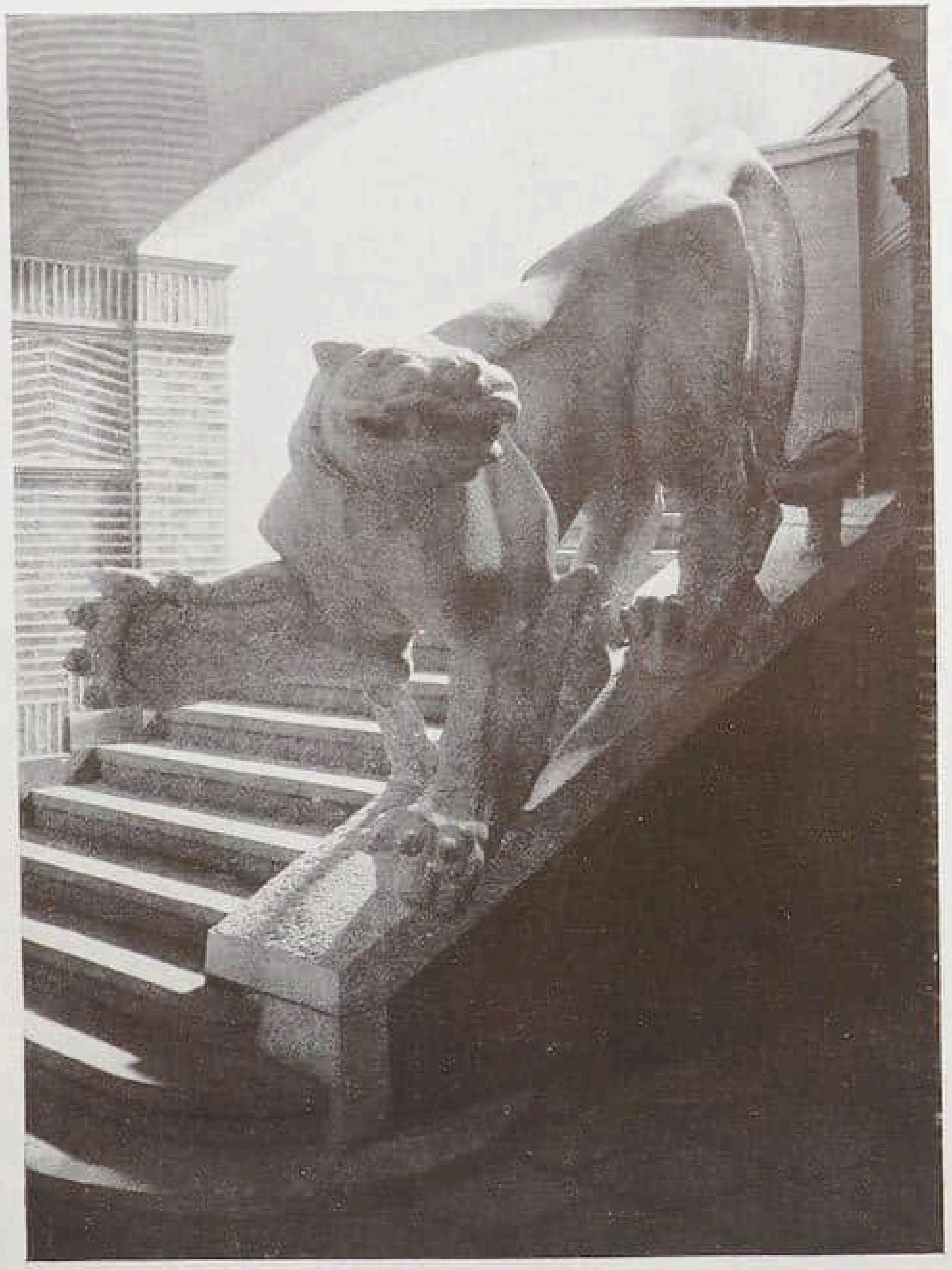
G. Wollheim Die Küche

Bes.: Estampes philosophiques „Maldoror", Brüssel

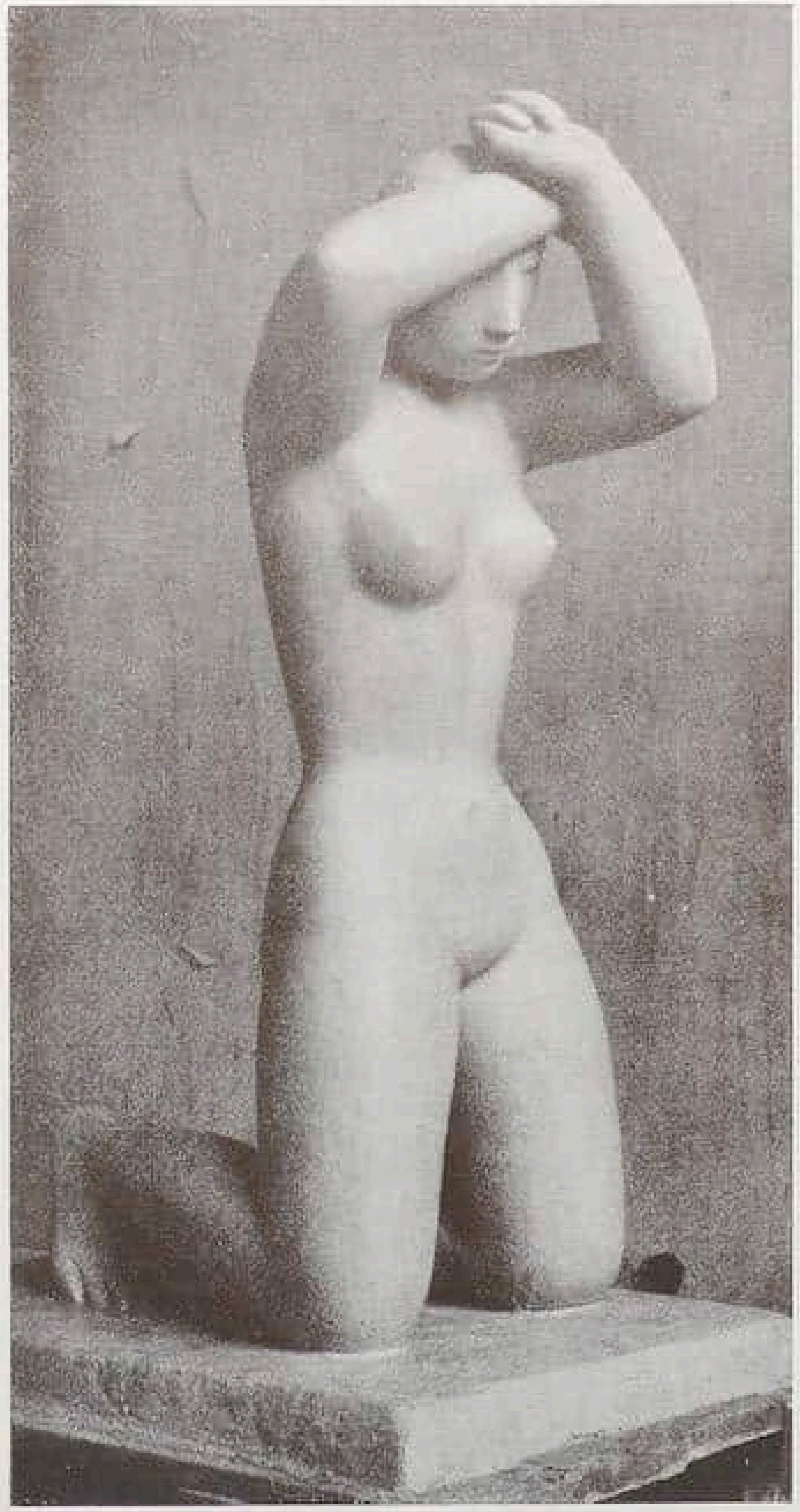
Theo Champion — Lawntennisplatz



Josef Greferath — Rheinlandschaft



K. M. Schreiner Löwe im Wilhelm-Marx-Haus, Düsseldorf. Marmor



Arnold Breker Knieende

längst entfremdet, Nauen lebte in Krefeld oder in Brüggen, Macke und Seehaus in der rheinischen Universitätsstadt Bonn. Jan Thorn Prikker, der dem Rheinlande so eng verbundene Holländer, übte eine erfolgreiche Lehrtätigkeit in Krefeld aus, wo u. a. Campendonk sein Schüler war. In Essen und in anderen Städten der Rheinprovinz begann an den kunstgewerblichen Lehrstätten ein geheimer Kampf gegen alles auszubrechen, was an der bald hundertjährigen Akademie als sogenannte Tradition gefeiert wurde. (Die wirkliche Düsseldorfer Malertradition, die Kunst der Kolbe, Schirmer, Rollmann, des frühen Oswald Achenbach, was wußte man davon in den Ateliers der Akademie?)

Als es in Düsseldorf Roeber gelungen war, nach der Entfernung von Peter Behrens und seiner wichtigsten Lehrer, der Ehmcke, A. Fischer und Bosselt der städtischen Kunstgewerbeschule durch Angliederung an die Akademie ihre Selbständigkeit zu nehmen, war es zu spät. Im Lehrerkollegium der Akademie bedeuteten die Kunstgewerbler und Architekten, zu denen Künstler vom Range eines W. Kreis und E. Aufseeser gehörten, einen Fremdkörper. Sie sorgten wohl für frisches Blut, aber es zirkulierte nur durch einen geringen Teil des Gesamtkörpers. Die akademische Kunst Düsseldorfs zeigte Zersetzungserscheinungen, die alles eher als neues Leben bedeuteten. Auch die Berufungen von Nauen und Thorn Prikker fangen jetzt erst an, Ergebnisse zu zeitigen, aber hier zeigte sich doch einmal wieder Roebers Scharfblick. Als der Akademiedirektor im vorigen Jahre starb, hinterließ er die Düsseldorfer Künstlerschaft — die anderen Rheinstädte hatten die Existenz der Akademie fast vergessen — in einem Zustande vollendeter Desorganisation. Die großen Ausstellungen der letzten Jahre, mit deren Leitung Roeber nichts mehr zu schaffen hatte — nicht ich allein habe es bedauert — boten ein wahres Zerrbild rheinischer Kunst, da ein großer Teil der wesentlichsten Künstler aller Richtungen sich davon fernhielt. (1922 und 1923 fehlten im Düsseldorfer Kunstpalast u. a. Bretz, Clarenbach, Schmurr, Nauen und Campendonk.) Und was als „Moderne" sich zeigte, vornehmlich im Rahmen der Künstlergruppe „Das junge Rheinland", wies nur allzuviel von jenem Vulgärexpressionismus auf, der besonders in den Jahren 1918 und 1919 allenthalben in Deutschland flugsamenartig ins Unkraut schoß. Dieser Wald- und Wiesenexpressionismus, der sauere Kitsch, wie ihn Kurt Glaser unübertrefflich benannte, war so wenig erfreulich wie der süße, der in Düsseldorf auf akademischem Nährboden, sehr ähnlich den Münchener Verhältnissen, mit besonderer Bereitwilligkeit hervorgebracht wurde. Daß diese Bewegung heute im Abbau begriffen ist, wird nicht zum wenigsten dem Umstand verdankt, daß mit einem Künstler wie Otto Dix, der seit Jahren seinen Wohnsitz in Düsseldorf, sein Atelier gar in der Akademie hat, die lebenbejahende und lebenskräftige Bewegung des neuen Verismus ihren vielleicht stärksten Vertreter an den Rhein abgeordnet hatte. (Jetzt, da wir Dix leider an Berlin abgeben müssen, geziemt sich anderseits, hervorzuheben, daß dieser Künstler vieles auch Düsseldorf verdankt, vor allem eine Verfeinerung seiner Malweise, an der Nauen nicht ganz unbeteiligt sein dürfte.)

Hiermit jedoch greife ich der Entwicklung zuvor. Es wäre darauf hinzuweisen, was Köln mit dem unvergeßlichen Hagelstange, Krefeld zeitweilig mit Deneken, heute mit Creutz, Elberfeld mit Fries, Barmen mit Reiche, Essen mit Gosebruch für junge rheinische Kunst bedeutet hat. In diesen von der Industrie und merkantilen Interessen beherrschten Städten waren die von jenen Männern geleiteten Museen so etwas wie Baum- und Wiesengrün, wie erfrischendes Quellwasser in einer steinernen Wüste von Mietskasernen und Fabrikbauten. Nicht nur, daß durch klug gewählte Neuerwerbungen der Besitzstand der Museen immer im Fluß blieb, auch im Ausstellungswesen wurden Erfolge erzielt,

wie sie in Düsseldorf nur privater Initiative (Galerie Flechtheim; Graphisches Kabinett) gelangen. Erinnert sei nur an Denekens Ausstellung französischer Impressionisten, ferner an Reiches erste Ausstellung Franz Marc'scher Gemälde (es war wirklich die erste, wie der Künstler gerne gestand, die ihm in einer Zeit Erfolg und Verkäufe einbrachte, da er in München kaum ernstgenommen wurde). Gosebruch hat mit großer Konsequenz für Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel und Kirchner geworben. Hagelstanges Hauptverdienst war jene große Sonderbundausstellung in Köln am Aachener Tor, die 1912 zum eigenen Erstaunen der Künstler die noch gesunde expressionistische Richtung aller europäischen Nationen als etwas Einheitliches, auf gemeinsame Ahnen Zurückgehendes erwies. Seehaus, Campendonk, Max Ernst und andere Künstler von Rang haben mir oft gesagt, daß sie dieser Veranstaltung mehr als Anregung verdankten: was in den damals blutjungen Menschen als unbestimmter Drang, als instinktive Abwehr gegen das versteinerte Können der Düsseldorfer Malergrößen lebte, wurde hier bestätigt und in seiner Eigenart auf das stärkste gefördert. Für den Verfasser dieser Zeilen, die nichts als Rückblick und Orientierung sein wollen, ist es eine beglückende Erinnerung, an jener denkwürdigen Ausstellung, in der Cézanne, van Gogh und Munch stolze Ehrensäle vorbehalten waren, leitend mitgearbeitet zu haben.

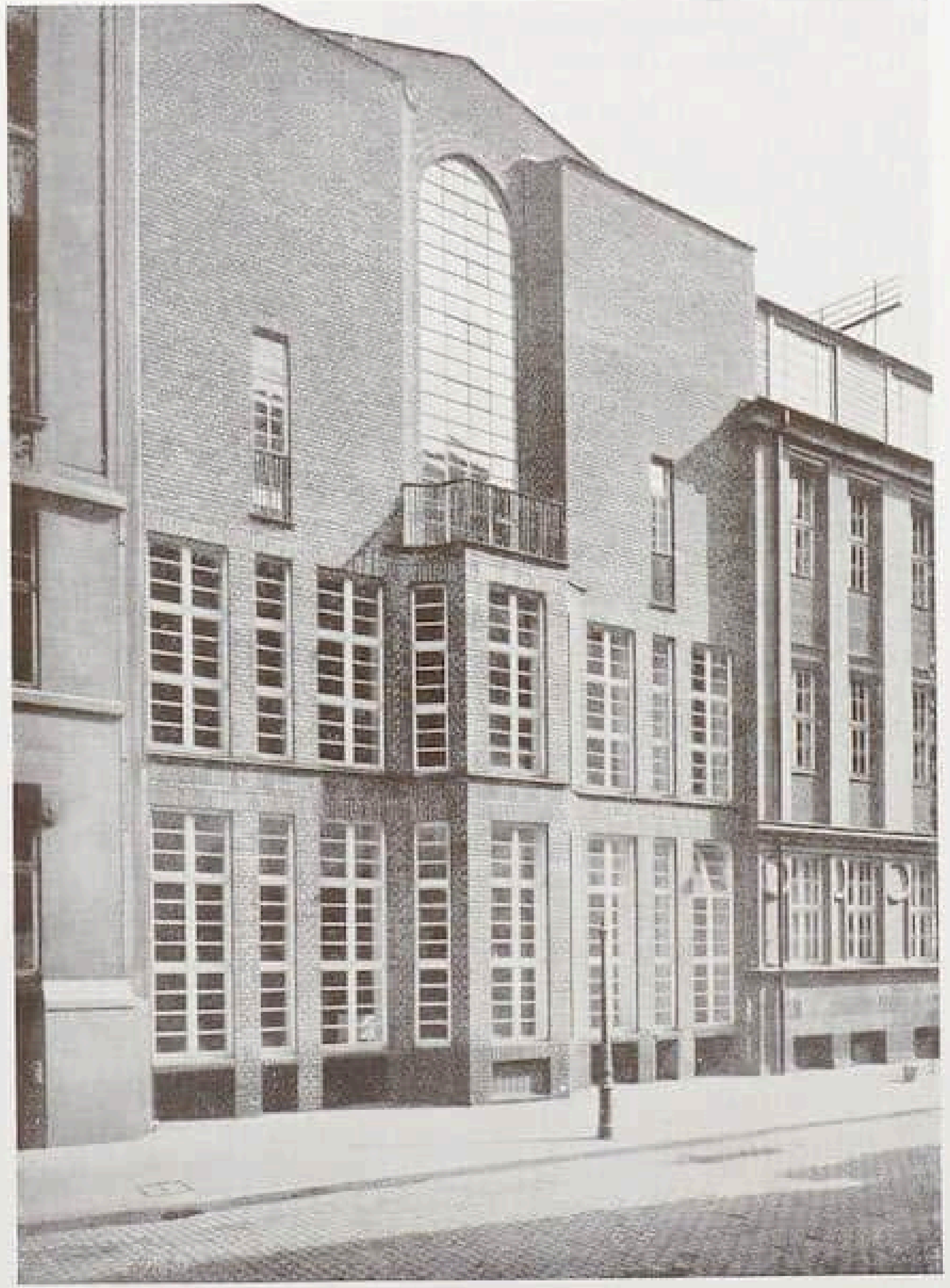
Der Sonderbund zerfiel — o dieses Satyrspiel der Schmähschriften auf Zanderspapier mit Ehmcketypen! — und Düsseldorf, von dem dieser Bund seinen Ausgang gewonnen hatte, war für alles Neuere ohne Führerschaft. Die städtische Galerie, an die 1913 Karl Koetschau berufen wurde, ist noch heute wie damals durch unerträgliche Raumnot gefesselt, trotzdem hat auch sie unter den schwierigsten Verhältnissen, dazu maßlos angefeindet durch die verbitterten älteren Künstlern nahestehende Presse, einen gewichtigen Teil Aufklärungsarbeit im Sinne junger Kunst geleistet. Das Ausstellungswesen ist in Düsseldorf von der Galerie getrennt und dem „Verein Düsseldorfer Künstler" unterstellt. Wenn diese „Kunsthalle" versagte, so haben der Dr. med. Hans Koch, heute leider kein Düsseldorfer mehr, in seinem während des Krieges eröffneten graphischen Kabinett und natürlich Alfred Flechtheim mit um so größerem Erfolge einer Entwicklung vorgearbeitet, die 1924 zu der für Nichteingeweihte sensationellen Berufung Walter Kaesbachs an die Spitze der Kunstakademie führte. Neuerdings hat auch der Kunstsalon des jungen Paul Vautier, eines Enkels des Malers, in kluger Auswahl Kunst von heute, von Düsseldorfern, von Hofer, Haller und den Franzosen gebracht. Bei Frau Ey schließlich, unmittelbar neben der Kunsthalle, stellen die Radikalsten aus; dort hat auch Dix seine ersten Triumphe am Rhein gefeiert. In Köln schließlich brachte, aller Opposition zum Trotz, Hans F. Secker einen frischen Zug in das vom Historischen eher angekältete als belebte Museumswesen. Als Pionier von O. Dix, Nolde, Heckel und anderen Meistern neudeutscher Kunst wirkte dort mit großem Geschick der Kunsthändler Karl Nierendorf (neuerdings in Düsseldorf ansässig). Der Kölnische Kunstverein hat besonders mit der gemeinsam mit dem Verfasser dieser Zeilen durchgeführten Ausstellung von 1918 „Das junge Rheinland" (die so benannte Düsseldorfer Künstlergruppe wurde erst später von den Malern Uzarski und Kaufmann begründet) ein großes Verdienst sich erworben, auch späterhin mit jener merkwürdigen Mischung von Temperament und Gelassenheit, die Walter Klug, seinen Leiter, auszeichnet, für Einheimisches und Fremdes sich eingesetzt. Nie darf vergessen werden, mit wieviel äußeren Schwierigkeiten alle Kunstinstitute, vor allem die Künstlerschaft selbst, im besetzten Gebiete zu kämpfen haben, Schwierigkeiten, die während des Ruhrkampfes und nachher zu einer unerträglichen Verkapselung führten.

Fortsetzung folgt.

J. Koerfer. Hochhäuser in Köln

Zu: Hans Curjel, Neue Baukunst am Rhein

W. Kreis — Wilhelm-Marx-Haus, Düsseldorf



M. Elsaesser — Kunstgewerbeschule, Köln

Neue Baukunst am Rhein

Mit fünfzehn Abbildungen auf acht Tafeln

Von HANS CURJEL

DIE sehr lebhafte Bautätigkeit, die in den letzten Jahren am Rhein und im Industriegebiet geherrscht hat, ließ eine große Anzahl von umfänglichen und bedeutenden Bauten erstehen, die als wichtige Beiträge zur deutschen Baukunst der Gegenwart gewertet werden müssen. Der Umkreis der ausgeführten oder in Ausführung begriffenen Bauaufgaben umfaßt alle Typen heutigen Bauens: Geschäftshäuser, Verkehrsbauten, Ausstellungsbauten, Industriebauten, gesellschaftliche Bauten, Villen, Reihenhäuser, Siedlungen und städtebauliche Aufgaben von Umfang und großem baukünstlerischen Gewicht.

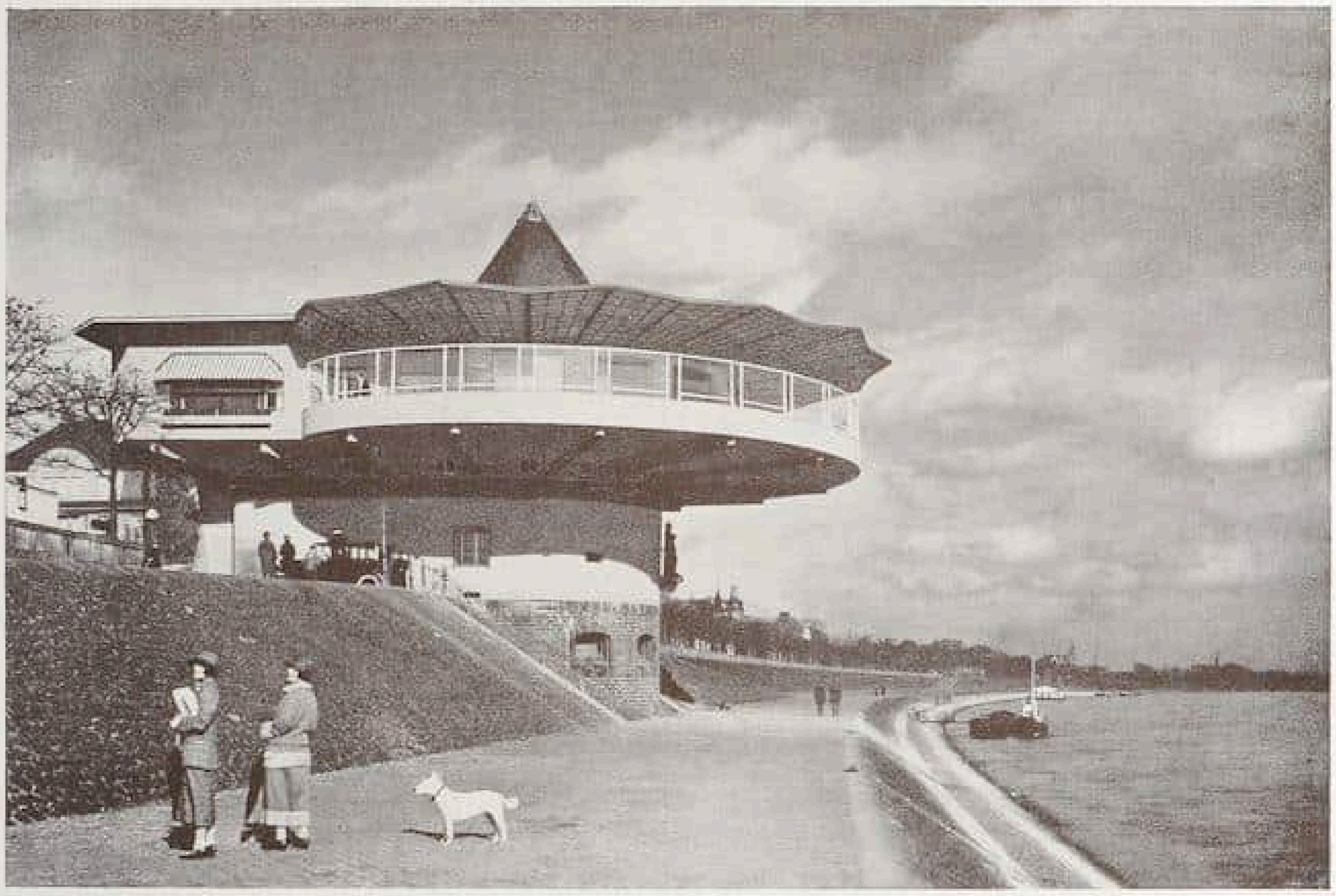
Die Führung liegt vor allem in den Städten Köln, Düsseldorf und Essen, wo zum Teil starke architektonische Initiative in den Kommunen selbst lebt, zum größeren Teil die Geschäfts- und Industriewelt von einem sehr bemerkenswerten baukünstlerischen Elan erfüllt zu sein scheint. Auf diesen beiden Seiten, von denen die neue Baukunst getragen ist, überrascht die offene und wie es scheint vorurteilsfreie Zuwendung zur Moderne. Sie überrascht um so mehr, als die moderne Baukunst natürlich auch am Rhein das Ziel lebhafter Angriffe derer ist, die aus romantischem Nationalismus die fortschreitende Durchdringung der Baukunst mit Elementen der rein konstruktiven Technik bekämpfen und heute noch eher einer Gotifizierung als einer Amerikanisierung des Stadtbildes das Wort reden. Die Industrie- und Geschäftswelt vor allem, die nur zu lange einem schönenden, klassizistischen Eklektizismus gehuldigt hat, wendet sich heute fast ausnahmslos der neuen technischen Sachlichkeit zu; die Fabriken und Verwaltungsgebäude werden nicht mehr mit Renaissance oder Griechentum verbrämt. Diese Zuwendung zur technischen Sachlichkeit geschieht aber nicht, wie man meinen könnte, aus Gründen des Zwangs zu sparsamer Einfachheit, sondern offenbar aus einem natürlichen Gefühl für die Dynamik der Gegenwart überhaupt. In der Steigerung dieses in den vergangenen Jahrzehnten meist völlig verschütteten Gefühls für den wirklichen Rhythmus des eigenen Lebens, ist der heilsame Einfluß der Technik auf das Lebensgefühl unverkennbar. Das Geschlecht, das im Auto, im Flugzeug oder in den anderen Vehikeln gesteigerter Schnelligkeit zu leben gewohnt ist, wird folgerichtig von seinem, vom neuen Tempo und von der neuen dynamischen Intensität erfüllten Instinkt zu klarer, reibungsloser Formgestaltung getrieben, die ihrerseits wieder in die allgemeinen dynamischen Kräfte des in seinen verschiedenen Lebenskreisen konzentrierteren Gesellschaftslebens eingespannt wird. Die maschinelle Dynamik, deren Macht sich mehr und mehr ausbreitet, führt dazu, daß die Technik und die Beherrschung aller ihrer Möglichkeiten zur Grundlage der Formengestaltung wird. In dieser Entwicklungsphase scheint sich die heutige Formgestaltung zu befinden, in der die technischen Eroberungen (Beton) eine große Rolle spielen; in dem in positivem Sinn mehr und mehr mechanisierten, besser maschinalisierten Kunstgewerbe offenbart sich dieser Prozeß mit aller Deutlichkeit. Aus der vollen Beherrschung der technischen Dynamik wird die neue Freude an der Technik und das freie Spiel mit ihr sich entwickeln. Aus einer neuen, aus den tiefsten Lebenskräften kommenden Durchblutung der Technik endlich wird der neue Stil entstehen, in dem die schöpferisch gestaltende Phantasie keine geringere Rolle spielen wird als in allen bisherigen Stilphasen menschlichen Gestaltungstriebes.

Diese Bemerkungen seien der Betrachtung einiger Typen neuer Baukunst am Rhein vorausgeschickt, weil gerade am Rhein die industriellen Triebkräfte und

die mit ihnen zusammenhängende Formgestaltung in selten übersichtlicher Weise zur Wirkung gelangen. Zugleich zeigen sich auf der Folie der früheren Industrie- und Handelsbaukunst die neue Dynamik der Baukunst, ihre Möglichkeiten und ihre Formgesetzlichkeit mit einer Schärfe, die das Halbe wie das wirklich Erfüllte der neuen Leistungen unnachsichtlich hervortreten läßt.

HOCHHAUS. Das Hochhaus, dessen Aufnahme in die Bautypen der Gegenwart sich aus wirtschaftlichen Gründen als förderlich erwiesen hat, steht im Mittelpunkt der neuen architektonischen Probleme. Bei drei rheinischen Bauten ist es verwirklicht worden: in Düsseldorf durch Wilhelm Kreis im Wilhelm-Marx-Haus, in Köln durch Jacob Koerfers in dem der Bauaufgabe verwandten Geschäftshaus am Hansaring, in Düsseldorf durch Paul Bonatz in dem Baukomplex des Stumm-Konzerns. Der letztere Bau, der chronologisch die Reihe eröffnet, ist in jeder Beziehung ein typisches Übergangswerk. Ein in der Straßenfront liegender, um einen rechtwinkligen Hof gruppierter Baukörper, dessen in seiner Hauptrichtung senkrecht zum Straßenlauf liegender, quaderförmiger Hauptblock sich in der Mitte um einige Stockwerke turmartig erhöht. Die architektonische Lösung, die zu vielen stark verkürzt fliehenden Ansichten Anlaß gibt, ist als Baukörper vor allem durch die Stereometrie der rechten Winkel klar im einzelnen, jedoch noch durch die Vielheit der Blöcke und die wechselnde Dachhöhe unstet. Mit der Dynamik der Straße, in die die ganze Anlage ein tiefes Loch schlägt, besteht keine organische Verbindung. Die Wände, die sich in mechanisch uniformierte Fenster auflösen, sind durch dienstartige Vertikalen geteilt, die den Baukörper wohl gerüstartig zusammenfassen, indessen durch ihre Funktionslosigkeit mehr romantisch dekorativen Zwecken dienen. Auf jede übliche Dekoration wie auf Gesimse ist außer an der Eingangshalle des eigentlichen Hochhaustraktes verzichtet. Das Ganze ein Massenbau, festungsartig in der Konzeption, funktionell in seinen Einzelteilen, jedoch ohne dynamischen Zusammenhang mit dem Organismus der Umgebung. Solchen Zusammenhang besitzt das Düsseldorfer Wilhelm-Marx-Haus von W. Kreis, das den Typus des Geschäftshauses mit turmartiger Überhöhung einer Ecke grundsätzlich festlegt. Als Eckpfeiler eines rechteckigen Platzes besitzt es städtebauliche Verankerungsmöglichkeiten. Der Hochhausgedanke erscheint bei diesem Typus dem üblichen vierstöckigen Massenbau gleichsam aufgepfropft. Auch in diesem Bau streiten sich die Elemente der neuen stereometrischen und dynamischen Sachlichkeit mit Gestaltungsprinzipien früherer Baukunst. So allein ist die den an sich klaren funktionellen Baukörper oben abschließende dekorativ historisierende Maschinerie zu erklären, durch die der Bau seiner ursprünglichen Geschlossenheit beraubt wird. Ebenso läßt sich das Gesims, das an der Stelle der eigentlichen Überhöhung den Turm durchschneidet, aus einer Zaghaftigkeit erklären, die vor einer schüssigen Durchführung der Hochhausfassade sich noch scheut. Das Kölner Hochhaus am Hansaring von Jacob Koerfer, chronologisch das späteste der Reihe, das dem Kreis'schen Typus nahesteht, beruht unter Verzicht auf alles Ornamentale auf einer klaren unsymetrischen Zusammenfügung einfacher stereometrischer Gebilde. Der Turmtrakt, auf den sich die übrigen Baumassen organisch steigern, schießt, eingefaßt und optisch gehalten durch eine Art von Strebepfeilern an den Kanten, von der Straßenhöhe unmittelbar auf und endet oben in einer Schachtelung, in der die Dynamik des Baues verjüngend ausläuft. Dieser in bezug auf die funktionelle Klarheit am weitesten fortgeschrittene Bau ist als dynamischer Baukörper wie in seinem Verhältnis zum Organismus der Straße das bisher reinste Beispiel für die auf Grund einfacher stereometrischer Gebilde gestaltende technische Baugesinnung.

VERKEHRSBAU. Die Essener Börse von Edmund Körner ist das Hauptwerk neuer Baukunst im Industriegebiet, das öffentlichem Verkehr dient. Auf

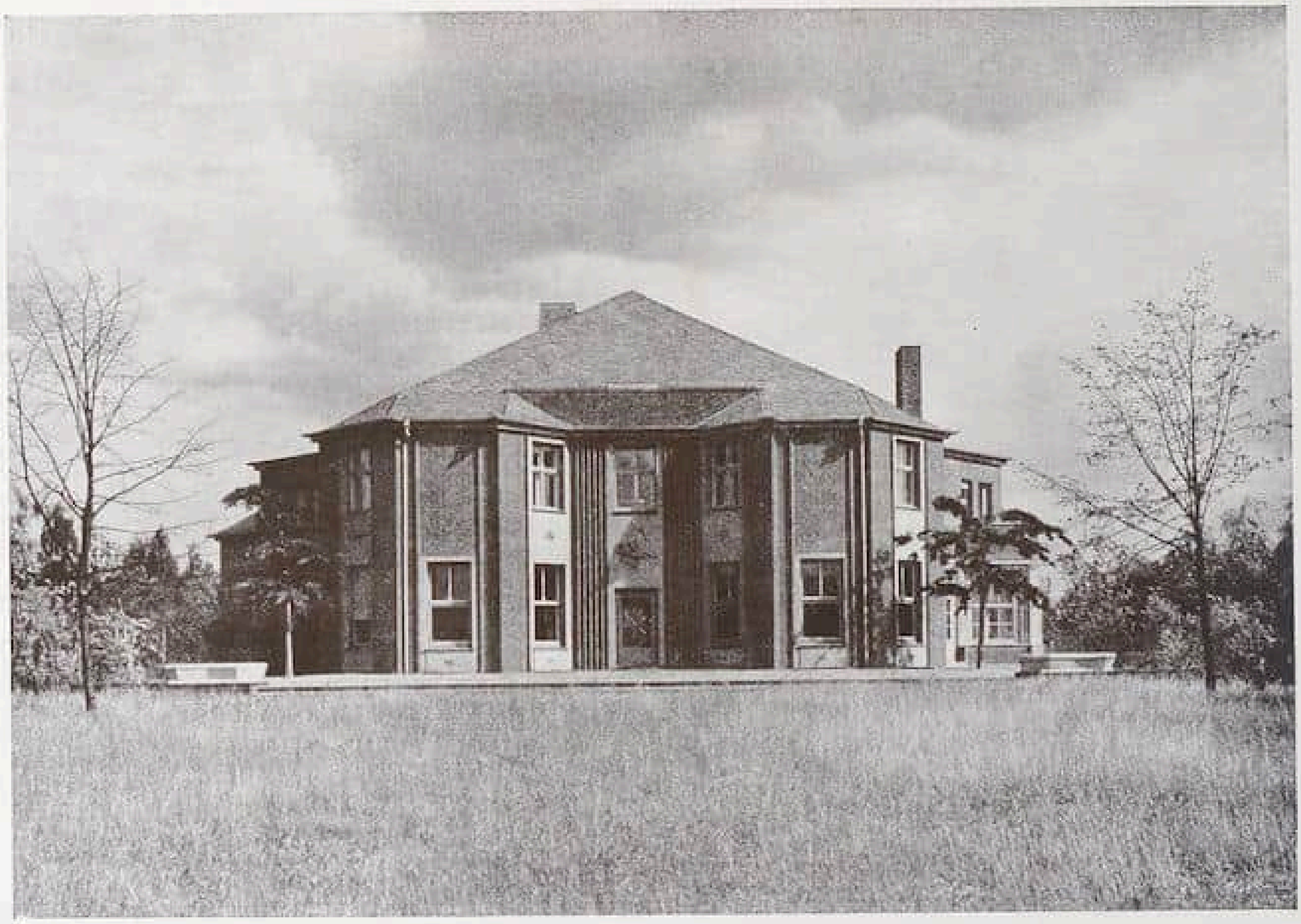


W. Riphan

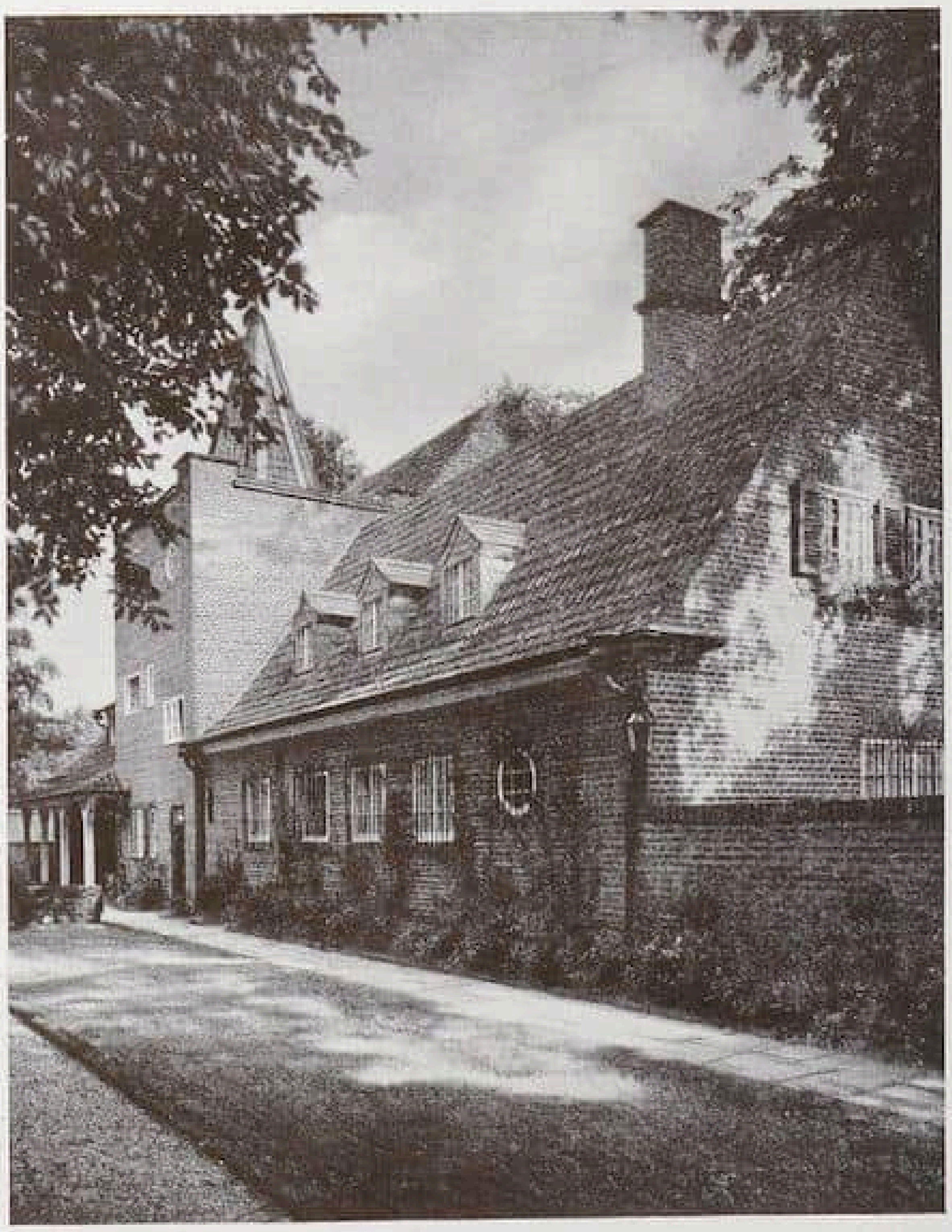
Bastei, Köln

W. Riphan

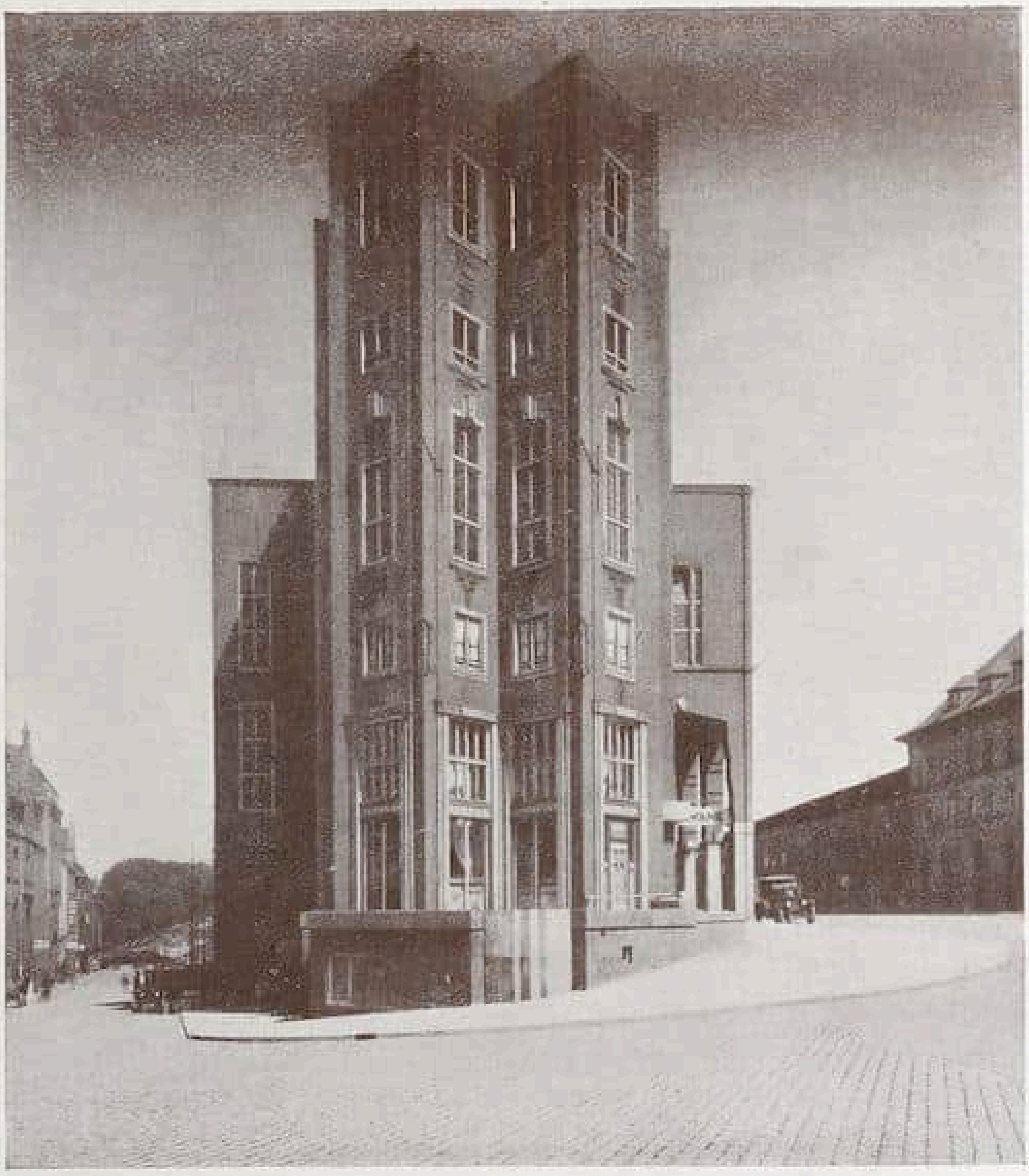
Siedlung, Mauenheim

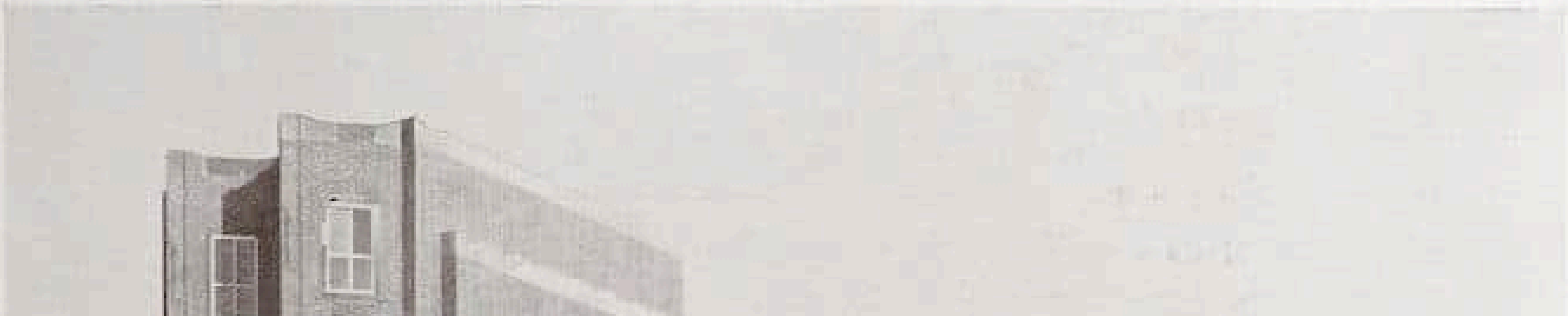


Edmund Körner — Haus Meererbusch

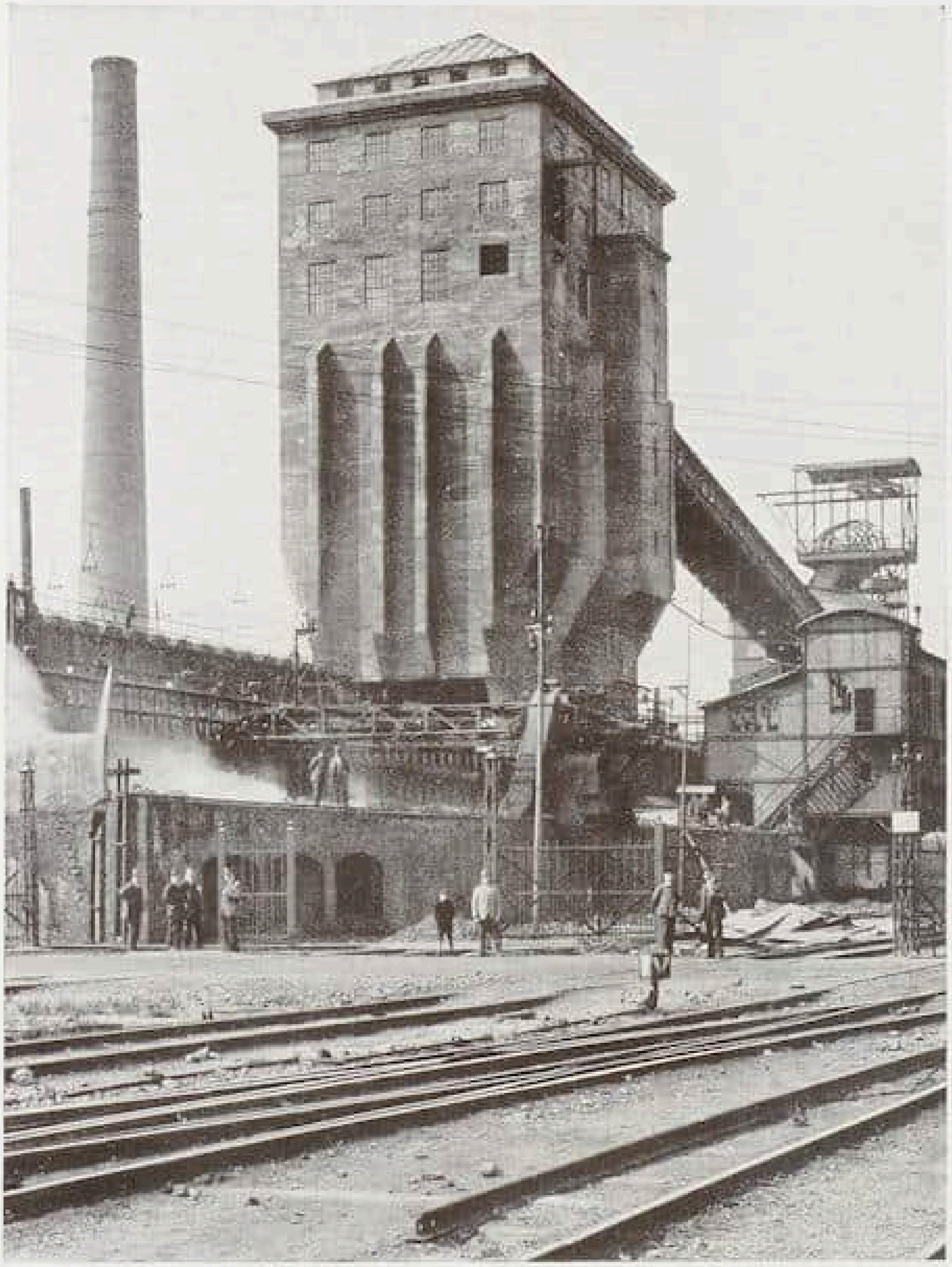


P. Bonatz — Haus Vorster, Köln

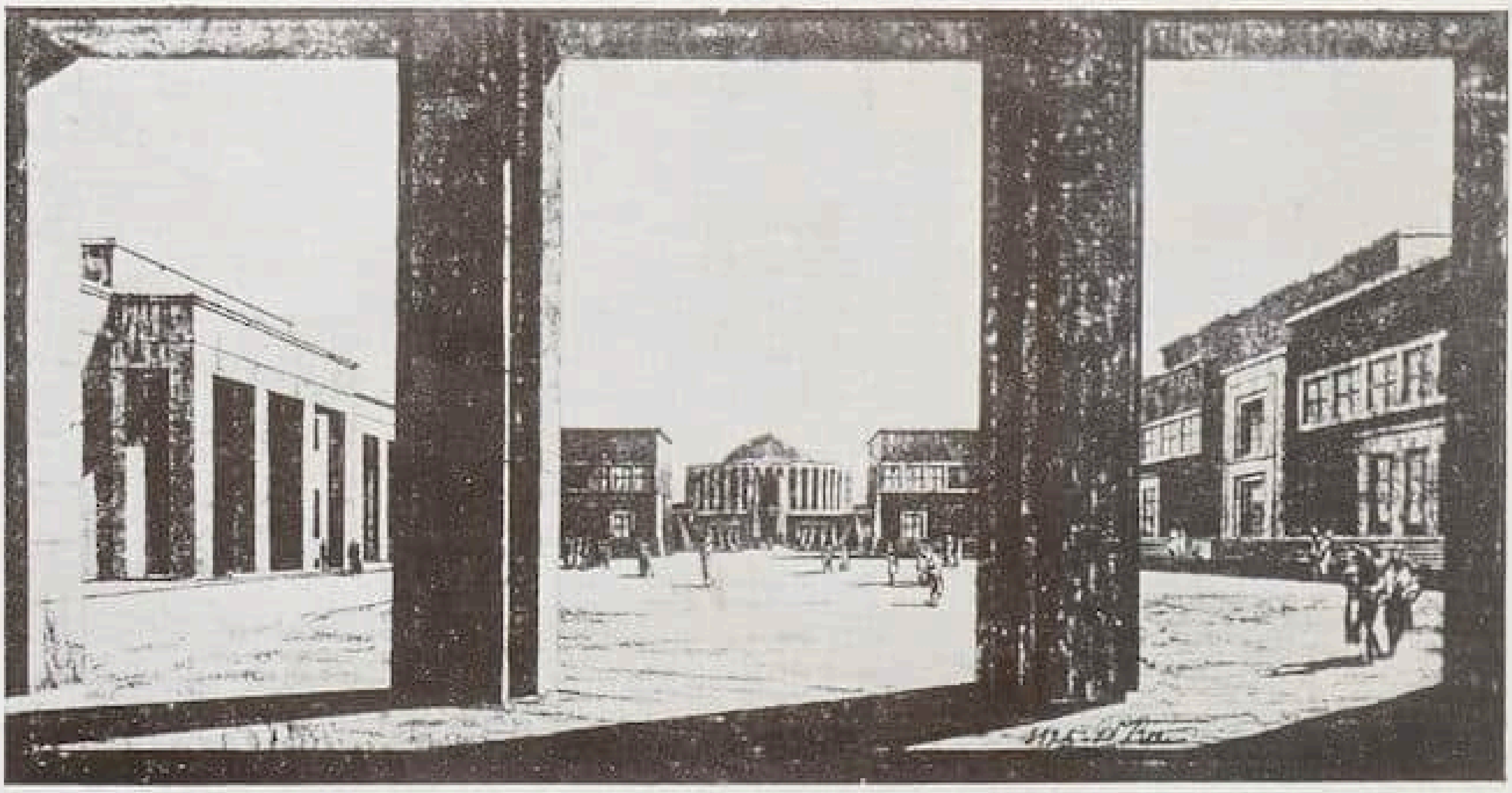




Edmund Körner. Die Neue Börse in Essen



W. Kreis Kohlenturm Zeche Hannibal



W. Kreis Ausstellungsbauten, Düsseldorf

ungleichmäßigem Grundstück gelegen und zugleich an städtebaulich akzentuierter Stelle verlangte der Bau vom Architekten Geschicklichkeit, Phantasie und physiognomische Formgestaltung. Das Ergebnis ist fast kapriziös zu nennen. Über die Baugesinnung schreibt der Architekt selbst: „Der Börsenbau ist formgewordene Konstruktion und Bekenntnis zum Material. Er schaltet die Distanz zwischen Erscheinungsform und Bedeutungsform aus und versucht ehrlich und mit Anstand aus den gegebenen Momenten, als da sind höchste wirtschaftliche Ausnützung, ökonomisches Bauen und neue Baumethoden, die mögliche ästhetische Form zu finden." Der Bau, der im Gegensatz zu den Hochhäusern leichte, bewegliche Gestaltung erlaubt, besteht aus einem festen, kubisch in seinen hinteren Partien infolge der Form des Grundstücks reich gegliederten Hauptkörper, in dem sich die Börsensäle und die Geschäftsräume befinden, und der mit diesem Hauptkörper verzahnten gewinkelten, locker aufgelösten Spitze, in deren Hauptgeschoß ein Erfrischungsraum untergebracht ist. Die formale Teilung entspricht sowohl dem Zweck wie der verschiedenen Geistigkeit der beiden Teile. Das Ganze auch in seiner alle Hilfsmittel moderner Technik ausnützenden inneren Anlage ein ausgesprochener Repräsentant stereometrisch dynamischer, auf technischer Sachlichkeit beruhender Baukunst, die schon beginnt mit den Möglichkeiten der Technik phantasievoll zu spielen.

KOMMUNALE BAUTEN. Unter diesen stehen die Messebauten der Stadt Köln an Umfang an erster Stelle. Als architektonischen Gestaltungen fehlt ihnen jedoch (zum Teil infolge notgedrungener Benutzung vorhandenen Materiales) sowohl die Klarheit der kubischen wie der räumlichen Form, ornamentaler und sogar klassizistischer figürlicher Schmuck sucht die schwunglosen Fassaden zu verbrämen, die organische Bindung mit dem Fluß, die städtebauliche Gestaltung hätte fordern müssen, fehlt völlig. In striktem Gegensatz zu diesem Kölner Ausstellungsareal stehen die Planungen von Kreis für die ausgedehnten Vorbauten des Düsseldorfer Kunstpalastes, die Ausstellungs- und Museumszwecken dienen werden. Städtebauliche Gestaltungsgrundsätze sind für sie in erster Linie maßgebend; in der Formgebung beruhen auch sie auf einfacher Massigkeit und kubischer Übersichtlichkeit. Das Hauptwerk kommunaler Baukunst ist die Kölner Kunstgewerbeschule von Martin Elsaesser, ein ausgedehnter Baukomplex, der vor allem in bezug auf rhythmische Flächenaufteilung zu lebendig bewegten Wirkungen gelangt.

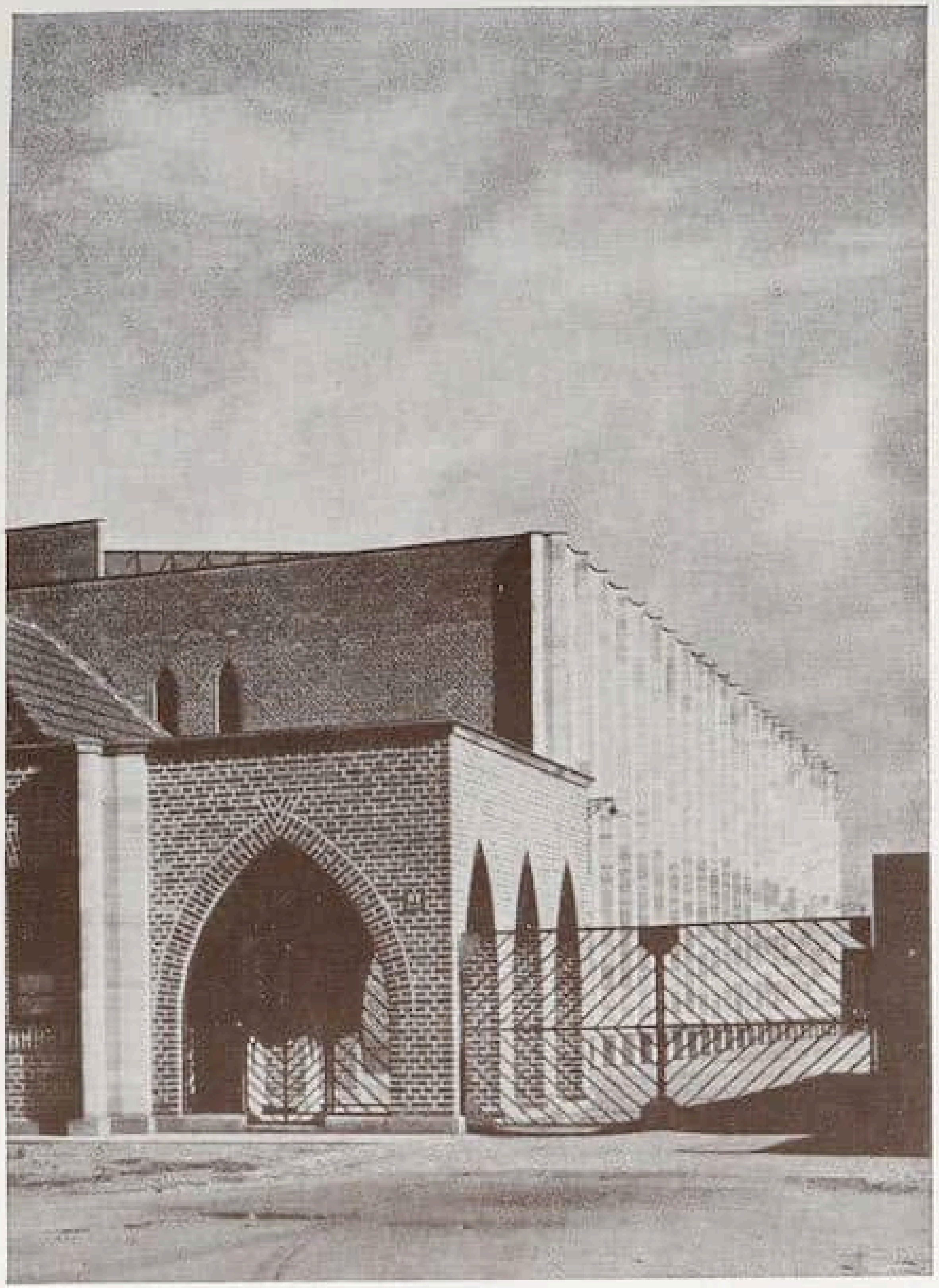
INDUSTRIEBAUTEN. Im reinen Industriebau vermag sich die neue Baukunst naturgemäß am ungebrochensten zu verwirklichen. Die Schärfe der Kanten und Winkel, die Glätte der Flächen und der Rhythmus der kubischen Verhältnisse — dies Alles erscheint von vibrierender Dynamik erfüllt vor allem in der unmittelbaren Nachbarschaft von wirklichem Maschinenwerk, das auch im Ruhezustand Bewegung an sich symbolisiert. Architektonische Lösungen von völliger Gelöstheit hat in dieser Baugattung Emil Fahrenkamp vor allem in den Bauten der Rheinstahlwerke in Düsseldorf erreicht. Der Bau, dessen kleinteiliges Backsteinmaterial zum reinen Eisen in polarem, aber Leben schaffenden Gegensatz steht, verbindet sich mit dem Maschinenwerk zu völliger Einheit. Eisenträger wachsen organisch aus dem Bau heraus wie andrerseits der Bau alles Maschinelle zusammenfaßt und in sich konzentriert. Die Gesamtanlage ist von einheitlichem Leben durchflutet wie ein Kristall, dessen scharf umrissene Einzelteile im kleinen das große Gesetz des Ganzen widerspiegeln.

Unmittelbar aus der technischen Praxis hervorgewachsen und von ihr ausschlaggebend bestimmt sind die architektonischen Gestaltungen industrieller Einzelteile wie der Kohlenturm der Zeche Hannibal von Wilhelm Kreis, dessen konstruktive Formung wie ein Symbol seiner Funktion erscheint, oder die große

neue Montagehalle der Krupp'schen Werke in Essen, die allerdings der Gattung rein konstruktiver Industriebauten zuzurechnen ist. Gerade die Baukörper- und Raumgestaltung dieses Riesenbaus vermag erkennen zu lassen, wie eng die neue sachliche Baukunst mit der reinen ingenieurmäßigen Baukonstruktion verbunden ist.

GESELLSCHAFTLICHE BAUTEN. Wie sehr die maschinelle Durchsetzung selbst in die gesellschaftlichen Lebensformen eingedrungen ist, zeigt der Vergleich irgendeines industriellen Bauwerks mit dem Restaurant Bastei, zu dem Wilhelm Riphan einen alten Befestigungsturm in Köln umgebaut hat. Auf den ursprünglichen Betonkern ist auf weit ausladenden Trägern eine breite Scheibe gesetzt, in der sowohl ausstrahlende wie rotierende Bewegungskräfte gebannt sind. In der Mitte der Scheibe das eigentliche Restaurant in Halbkreisform, auf den äußeren Rändern die Terrasse, die in ihrer Luftigkeit an ein Promenadedeck eines Ozeandampfers erinnert. Im Innern eine räumliche Ökonomie von letzter Subtilität, die von selbst infolge der natürlichen Beschränkung des Baukörpers zu voller Ausnützung aller maschinellen Vereinfachungen und Erleichterungen drängte. Das ganze Werk in bezug auf die Baugesinnung das intensivste Beispiel neuer Baukunst am Rhein vor allem durch die völlige Aufhebung jedes konventionellen Schwergewichts, an dessen Stelle in eindeutiger Sichtbarkeit das Prinzip durchgehender dynamischer Bewegung gesetzt ist. Gerade an einem solchen Bau wird die Situation der Gegenwart klar. Sein maschinelles Wesen entspricht den „schnittigen Idealen" der jungen Generation, die nach einer scharfsichtigen Bemerkung der Tragödin Louise Dumont nicht mehr den Stand der „jugendlichen Helden" sondern den Stand der Ingenieure verehrt, die in allen ihren körperlichen Äußerungen, in Sport und Tanz dem diszipliniert Bewegten zustrebt und das Weiche und Verschwommene wie das dekorativ Romantische und von Brusttönen Geschwellte instinktiv scharf ablehnt. Die Betrachtung der Baukunst unserer Tage wird sich daher mit besonderem Recht mit den Bauten zu beschäftigen haben, in denen sich das Leben dieser jungen Generation, besser das Leben, das sie sich durch ihre Wünsche selbst gestaltet, abspielt: mit den Unterhaltungsstätten, den Tanzlokalen, den Kinos. In bezug auf diese Baugattungen besitzt das Rheinland einige Musterbeispiele der neuen Lebensdynamik in den Kölner Unterhaltungsstätten Cavallu von Riphan, Boccaccio von Fritz Fuß und vor allem in der Jungmühlenbar in Düsseldorf von Wilhelm Kreis. Allerdings zeigt gerade auch wieder die Betrachtung der Bauten dieser mondänen Gattung, wie sehr diese neue Dynamik gegen das Alte sich durchsetzen muß, etwa wenn in einem Bauwerk wie der Bastei der funktionell empfundene Beleuchtungsvorschlag des Architekten, der selbstverständlich indirektes Licht plante, diktatorisch vom Auftraggeber zugunsten völlig unpassender Kristallbeleuchtungskörper abgelehnt wird, oder wenn die neue, funktionelle Formensprache ihres Lebenselementes, des Gesamtbaus, beraubt in völlig mißverstandener Weise pseudomondänen Lokalen aufgeklebt wird, wie das an unendlich vielen Beispielen zu sehen ist.

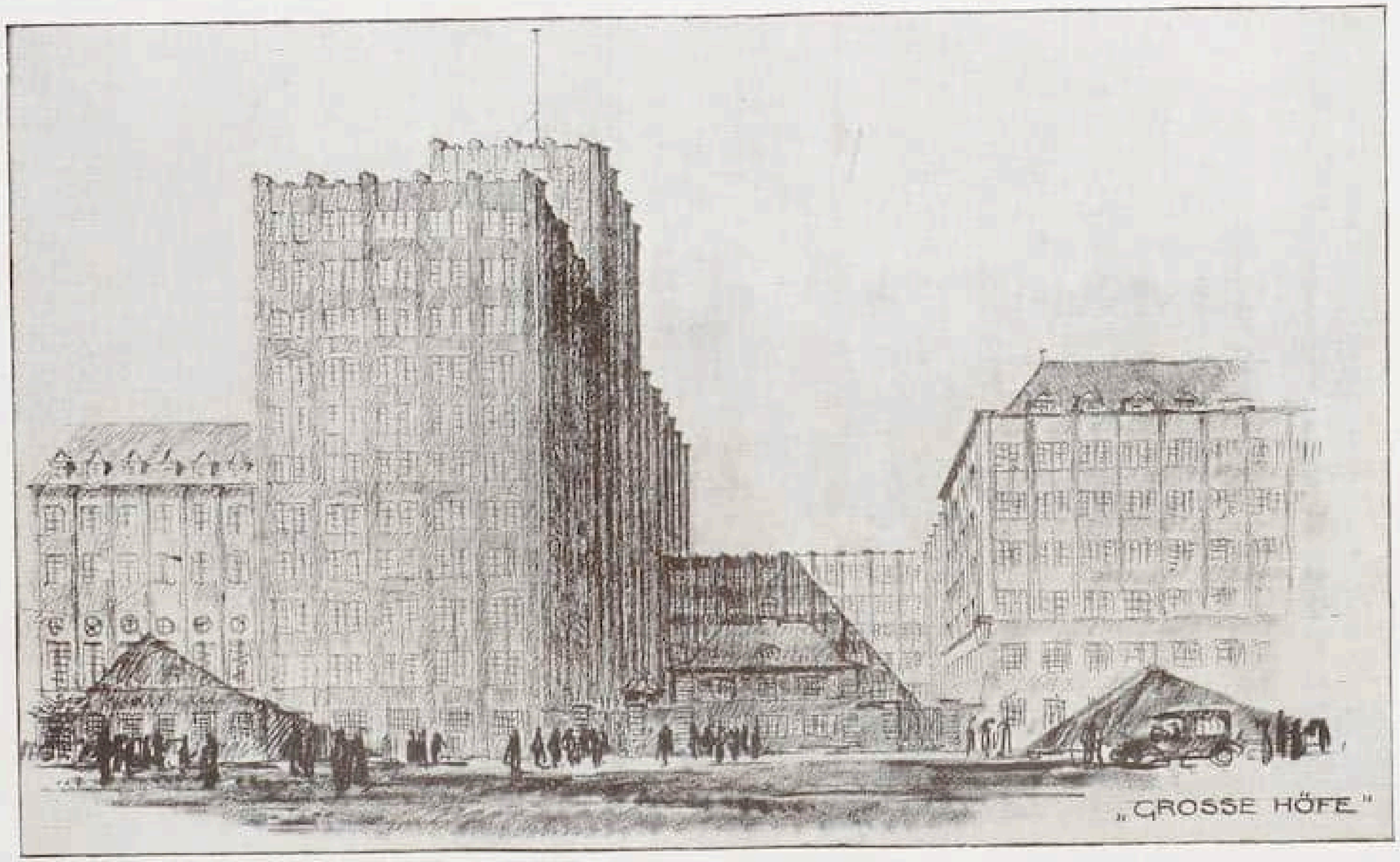
VILLEN. So überraschend stark die neue Baugesinnung sich in den Bauten der letzten Gattung niederschlägt, so zurückhaltend verfahren die Architekten, die sonst auf dem Boden der neuen Baukunst stehen, — vielleicht notgedrungen? — beim Bau von Villen, deren in den letzten Jahren im Rheinland eine große Zahl entstanden sind. Vor allem hat das Kölner Villenviertel „Marienburg" eine Reihe von bedeutenden Villenneubauten aufzuweisen. Anlehnung an irgendeine Tradition, sei es die der einheimischen Bauweise, sei es die des holländischen oder englischen Landhauses, herrscht in den meisten Fällen vor. Nur an vereinzelten Stellen vermögen Elemente der neuen Baukunst sich durchzusetzen, bei-



Portierhaus und Lagerhalle

E. Fahrenkamp. Rheinstahl Nürnberg

Lagerhalle



Paul Bonatz. Stumm-Konzern, Düsseldorf

spielsweise im Haus Vorster (Marienburg) von Bonatz oder beim Haus Meererbusch von Körner. Es bleiben indessen meistens vereinzelte Elemente, die offenbar mit Rücksicht auf die der neuen Dynamik noch teilweise fernen Bewohner nicht zu voller Auswirkung gelangen. Der einzige Bau unter den Kölner Villen, der sich entschlossen der neuen Baukunst zuwendet, ist — typischerweise — das von ihm selbst erbaute Wohnhaus des Architekten Riphan.

SIEDLUNGEN. Im Gegensatz zum Villenbau kommt die neue Dynamik um so stärker in den in den letzten Jahren entstandenen Siedlungen zum Ausdruck. Der Vergleich mit früheren, etwa den für ihre Zeit mustergültigen der Firma Krupp in der Essener Umgebung ist höchst aufschlußreich. Wo man früher auf romantische Heimlichkeit zielte mit bewachsenen Kirchen, mit malerischen Durchblicken und fast mittelalterlichen Türmungen, ist jetzt der Sinn auf das Klare und einfach Übersichtliche gerichtet. Die Zusammengehörigkeit der Siedler ist dadurch sinnfällig gemacht, wogegen bei den älteren Siedlungen Gewicht gerade darauf gelegt wurde, daß der einzelne Siedler sein Häuschen für sich habe. Dem Individualismus von früher steht also in der heutigen Siedlung mit aller Klarheit der neue Collectivismus gegenüber. Daher wieder die Betonung des Reihenhauses, die Anlagen mit großen, gartenähnlichen Höfen und der Verzicht auf alle malerischen, vereinzelnden Lieblichkeiten. Die neue Sachlichkeit lenkt im Gegenteil das Hauptgewicht auf die Erleichterung des Lebens durch volle Ausnützung vereinfachter Grundrisse, arbeitersparender Wandglätte und kleintechnischer Haushaltungsmaschinen. Kräfte und Zeit sollen gespart werden, um dem Geist wenigstens ein Minimum von Bewegungsfreiheit zu garantieren. Das Minutensparsystem, das etwa in der mit allen technischen Raffinement ausgestatteten Essener Börse das hastende Tempo der Gegenwart symbolisert, weist in der neuen Siedlungsanlage auf dessen Gegenpol: Intensivierung der Arbeit zugunsten des Zeitgewinns für freie geistige Beschäftigung.

Unter den neueren rheinischen Siedlungen ist die Siedlung Mauenheim von W. Riphan als dasjenige Werk hervorzuheben, das diese, von der neuen Lebensdynamik bestimmten Siedlungsideen in reiner Weise verkörpert. In ihren verschiedenen Entwicklungsstadien ist überdies die formale Entwicklung im einzelnen zu verfolgen, die sich im Sinne einer fortschreitenden Bereinigung und Verstraffung vollzieht. In einer großen Flachbauschule, die sich die höchst positiven, in Kalifornien mit diesem Schultypus gemachten Erfahrungen zunutze macht, erreicht die Siedlung ihren formalen und geistigen Höhepunkt.

STÄDTEBAULICHES. Aus den Bedürfnissen des neuen, intensivierten Lebens haben sich im Rheinland eine Reihe von entscheidenden und einschneidenden städtebaulichen Aufgaben ergeben. Als eine solche muß vor allem die Schließung der durch die Hängebrücke gerissenen Lücke in der Kölner Stadtsilhouette bezeichnet werden, zu der seit kurzem das endgültige Projekt vorliegt, für das im wesentlichen Fritz Schumacher verantwortlich ist. Die Planung läßt erkennen, daß der hier entstehende Hochhausbaukörper, der von der Fahrbahn der Hängebrücke durchfahren wird, als großer Massenbau in funktioneller Auftreppung vom Rhein aus zu dem höchstgeführten Teil sich aufbaut. So sehr dieser Plan brückenkopfartig mit dem Meisterwerk der Hängebrücke sich verschmilzt, so wenig erfüllt er seine eigentliche Aufgabe: gerade die Auftreppung macht die Stadtsilhouette erst recht löcherig, wogegen eine unmittelbar am Rhein gelegene, gleich zur höchsten Höhe schießende Fassade (sollte ihre Durchführung aus Gründen des Terrains unmöglich sein?) die bestehende Wunde geschlossen hätte, wie auch durch sie der richtig empfundene Akzent erst seine ganze Stärke erhalten würde. Außer dieser grundsätzlich so

wichtigen und aufschlußreichen Aufgabe hat in Köln der Ausbau des früheren Gürtels und die Schleifung der äußeren Festungswerke zu großen Grünanlagen Anlaß gegeben, mit denen in weitsichtiger Großzügigkeit das brennende Problem der Hygienisierung der Großstädte in Angriff genommen worden ist. Große städtebauliche Aufgaben liegen außerdem vor bei der Bebauung des Burgplatzes in Essen und bei den schon erwähnten von Kreis entworfenen Vorbauten zu Düsseldorfer Kunstpalast. Bei beiden Aufgaben lassen indessen die vorgeschlagenen und angenommenen Entwürfe erkennen, daß in der gleichsam repräsentativen Baukunst das begreiflicherweise mehr konventionell gebundene Ästhetische stärkeres Gewicht noch besitzt als das funktionell Dynamische. Ähnliche Beobachtungen ergeben sich angesichts einer Reihe, teils in Ausführung begriffener, teils geplanter großer öffentlicher Bauten wie etwa der Stadthalle in Mülheim an der Ruhr oder dem Um- und Neubau des Folkwangmuseums in Essen.

Trotz aller (entwicklungsgeschichtlich übrigens nur begreiflichen), in einigen Baugattungen besonders stark sichtbaren, belastenden Verkettungen mit älterer Architektur kann gesagt werden, daß sich die neue Baukunst am Rhein mit einer Stärke durchzusetzen beginnt, daß man mit Recht davon gesprochen hat, daß die Führung im Bauen an das Rheinland übergegangen ist. Gewiß liegt die Hauptursache in der durch Industrie und Handel im Rheinland besonders ausgeprägten neuen Lebensdynamik. Ebenso gewiß wirkt indessen auch die Nähe Hollands auf die Baukunst am Rhein stark ein. Auch die Aufnahmebereitschaft des Rheinländers dem Neuen gegenüber — zur Ehre der Auftraggeber und der öffentlichen Meinung sei's gesagt — spricht als großes Positivum ein gewichtiges Wort mit.

Die Folge der neuen Bauten und Projekte, von denen nur der kleinere Teil hier paradigmatisch behandelt werden konnte, läßt das stark beschleunigte Tempo der Gesamtentwicklung mit aller Deutlichkeit erkennen. Die Veränderung des Gesichts der Städte vollzieht sich rasch und gründlich. (Wichtig sind hier vor allem die häufigen Umbauten der Ladengeschosse, durch die ältere Bauwerke plötzlich auf einen Sockel von neuer Dynamik gestellt werden; man könnte sich vorstellen, daß auf diese Weise mancher Bau von unten auf gründlich regeneriert wird.) Statt der Stilfratzen der Gründerzeit, statt der ausschweifenden, wenn auch nach wirklicher Gestaltung drängenden Bauten des Jugendstiles, statt der kalten Schönheit des Neu-Klassizismus, wird vielleicht in verhältnismäßig kurzer Zeit die neue klare Sachlichkeit das Bild der Städte beherrschen. Statt des künstlerischen Individualismus entsteht typisierender Stil und durch den Stil seinerseits — man sollte es für ein Paradoxon halten — stadtorganische Physiognomie.

Die moderne Kunst in der Düsseldorfer Jubiläumsausstellung 1925

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von H. W. KEIM - Düsseldorf

DIE moderne Abteilung der Jubiläumsausstellung ist von Dr. Kaesbach, dem neuen Direktor der staatlichen Kunstakademie, zusammengestellt worden. Er hat sich der schwierigen Aufgabe, in einem Querschnitt durch das künstlerische Leben Düsseldorfs und Deutschlands die hier und dort wirksamen Kräfte und Gegenkräfte aufzuweisen, mit Geschick und Geschmack entledigt. So konnte zum ersten Male seit Kriegsende der Oberbürgermeister, der dem Akademiedirektor die moderne Abteilung anvertraut hatte, eine Kunstausstellung eröffnen, deren Düsseldorf sich nicht zu schämen braucht. Ihr besonderes Gepräge erhält sie dadurch, daß in ihr nur Werke gezeigt werden, die in den letzten beiden Jahren enstanden sind. Zwar erfährt durch diese Begrenzung die Bedeutung des einen oder anderen Künstlers eine ungünstige Verschiebung; dagegen aber ist der Beschauer in den Stand gesetzt, ein klares Fazit des gegenwärtigen künstlerischen Schaffens zu ziehen. Die Ausstellung ist also in diesem Teile bewußt ahistorisch.

Sie ist zugleich, was die Düsseldorfer Kunst angeht, möglichst erschöpfend. Es war das Bestreben, wenn irgend angängig, jeden Maler in einigen seiner besten Bilder vor die Öffentlichkeit zu stellen. Das aristokratische Prinzip der reinen Qualität erfuhr also eine Modifizierung durch das demokratische der relativen Werte. Alle ausgestellten Bilder haben also irgendeinen Vorzug für sich. Sie scheiden sich aber fühlbar in passive und solche, die den Beschauer engagieren. Schicksal der Düsseldorfer Traditionsmalerei ist es, zu jener Kategorie zu gehören. Man geht von Saal zu Saal, ohne kaum einmal innerlich oder auch optisch gefesselt zu werden. Man fühlt, es scheidet unsere Jugend von diesem Alter mehr als ein Kunststil. Das liegt nicht daran, daß die Maler jener Bilder alt sind. Te Peerdt, dem vor kurzem die philosophische Fakultät der Bonner Universität den Ehrendoktor verliehen hat, Liebermann, Corinth, viele Maler der retrospektiven Abteilung sind heute durchaus lebendig; sie werden immer lebendig sein, weil sie stark genug waren, den großen Problemen ihrer Kunst selbständig zu Leibe zu rücken. Diese Kraftäußerung ist der beste Teil ihrer Kunst geblieben; und Kraft löst immer Kraft aus, Strom oder Gegenstrom. Diese Intensität der künstlerischen Auseinandersetzung jedoch, diese eigenwillige Primitivität, die sich nicht mit vorgefundenen Lösungen zufrieden gibt, sondern von neuem beginnen muß, wenn sie auch die Fragen nur aus der Gesamthaltung der Zeit lösen kann, vermißt man in der älteren Richtung der Düsseldorfer Gegenwartsmalerei bis auf einige wenige Ausnahmen.

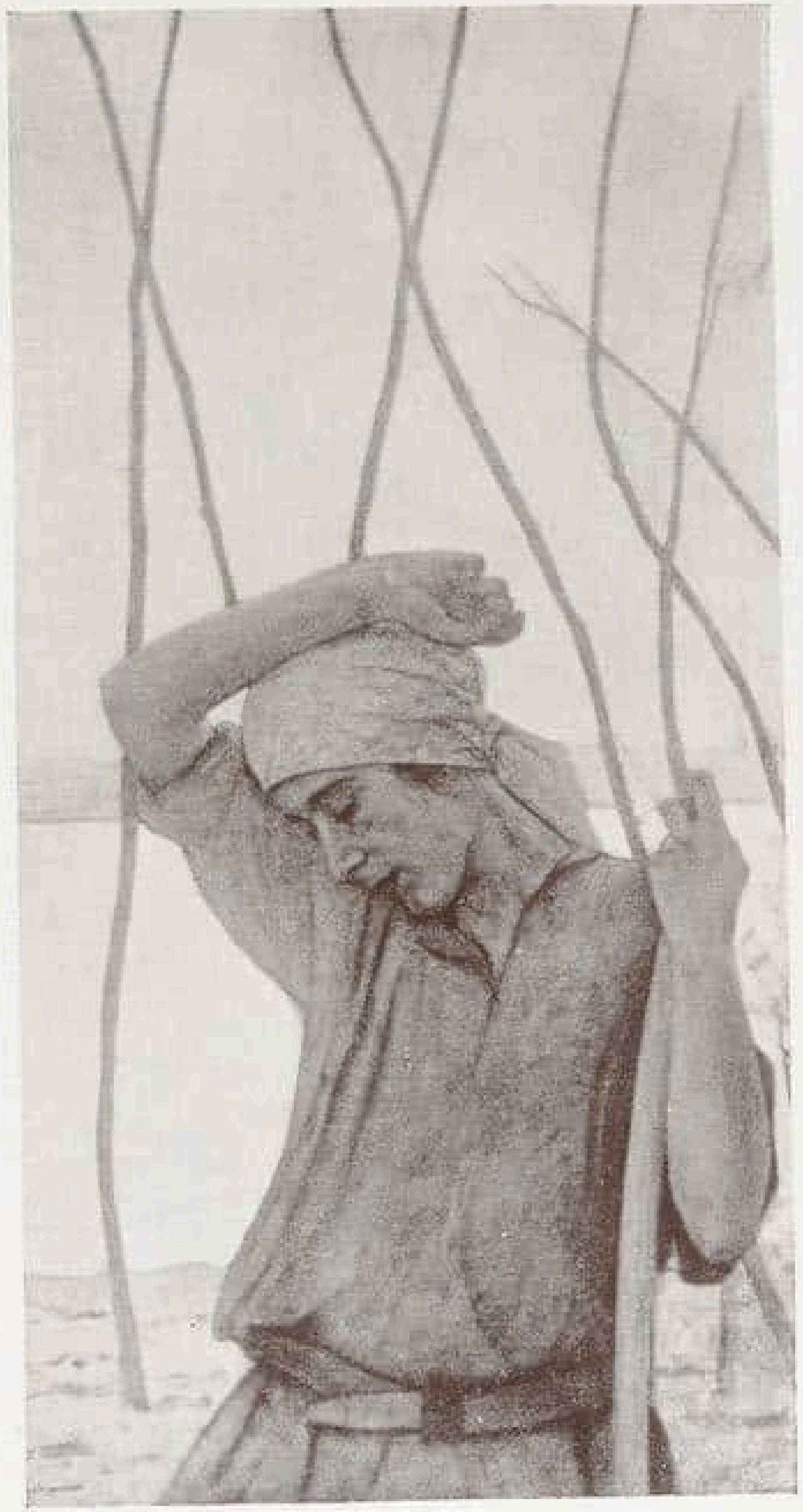
Ganz auffällig hat sich Max Clarenbach verinnerlicht. Er, dessen frühe Landschaften mit hohem Horizont den Hauch demütigen Erlebens tragen, hat sich nach manchen Abwegen, auf die die Gunst des Publikums und Unsicherheit im künstlerischen Ausdrucksstil ihn lockten, zu intim durchlebten Bildern gefunden, die unter Verzicht auf äußere Wirkung den stillen Zauber rheinischer Landschaft festhalten. Wilhelm Schmurr hat vor silbrigen Strom und einen grauen Himmel, in den gekreuzte Bohnenstangen wie ein Abschluß von unbekannter, vielbewegter Ferne hineinragen, die Gestalt eines jungen Mädchens gestellt, ganz flächig-schichtig, wie es seiner linearen Sehform entspricht, und damit zwingend die Gemütsstimmung einer vor dem Leben erschrocken sich in sich zurückziehenden Mädchenseele zum Ausdruck gebracht. Max Stern dagegen, an französischer Kunst geschult, malt mit

lockeren Tönen auf weich durchscheinendem blauen Grunde seine luftumflossenen, weichkonturierten Gestalten. Gleich kulturvoll im farbigen Geschmack hat Alfred Sohn-Rethel, der Enkel Alfred Rethels und der Sohn Carl Sohns, seine vornehme Bildniskunst zu noch einheitlicherer koloristischer Gesamtwirkung verfeinert. Und Wilhelm Schreuer, der durch dunkeltonige, rein malerisch konzipierte Bilder mit Biedermeierstaffage allzu bekannt ist, hat auf einem Seestück mit vollendeter Technik rollende Dünung in hellen Tönen lebendig und rhythmisch gebunden wiedergegeben. Von Theo Champion sieht man zwei kleine Bilder, die den weichen, verträumten Charakter niederrheinischer Landschaft in delikaten Farben zum Ausdruck bringen. Fast klassizistisch, mit deutlichem Einschlag französischer Farb- und Formeneleganz, malt Otto v. Waetjen, der Enkel Benjamin Vautiers, seine Bildnisse. Zeitgenossen, unter ihnen die gute Mutter Ey, die meistgemalte Frau Deutschlands, die Hebamme und Amme der jungen Kunst in Düsseldorf, hält in guter Porträtbildung Arthur Kaufmann auf einem großen Bilde fest. Jankel Adler malt aus der Stimmung östlichen Judentums heraus seine geheimnisvollen jüdischen Typen.

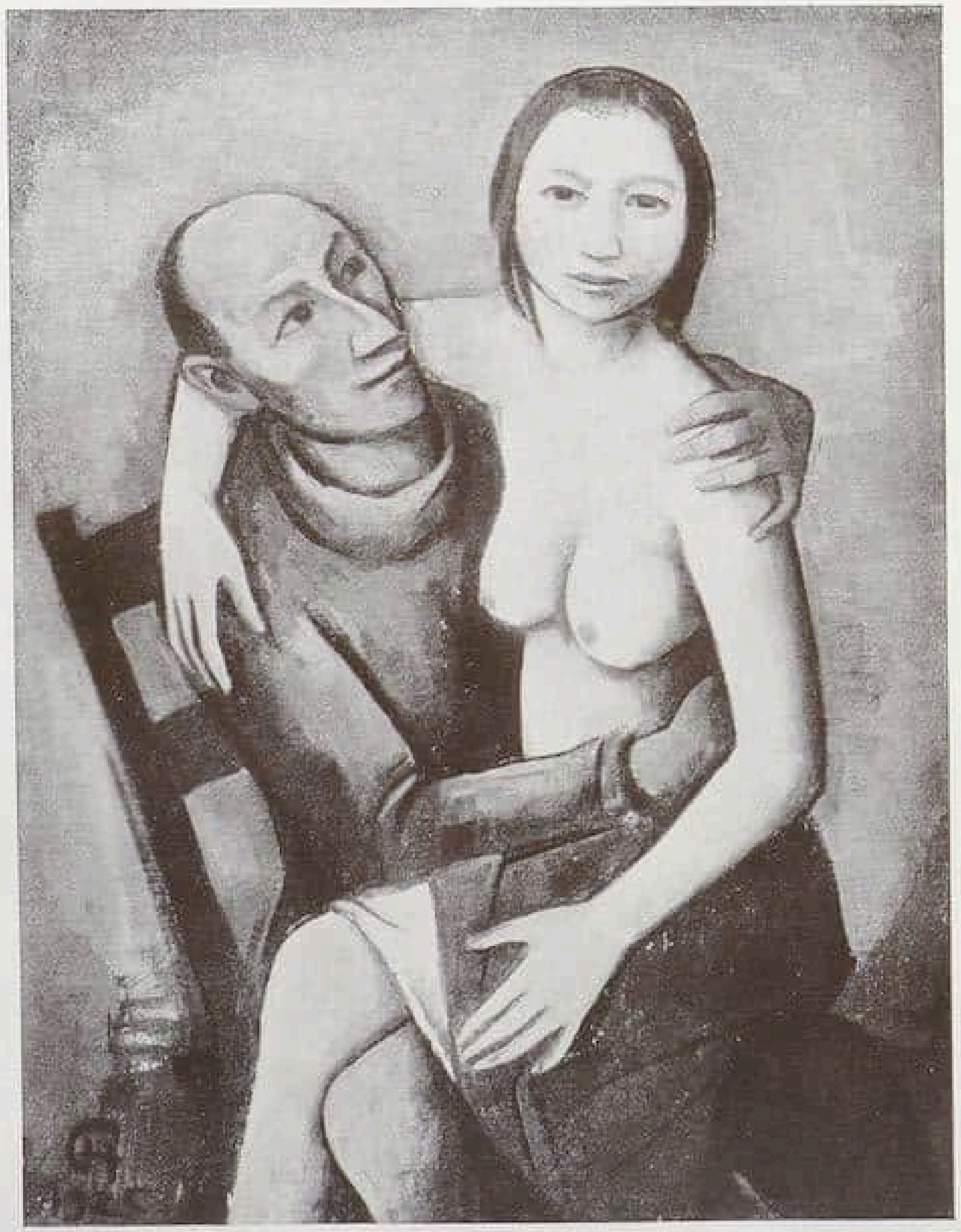
Klassisch streng im Bildbau, Form und Farbe zu klarer Einheit zwingend, ganz deutsch in der tragischen, schicksalhaften Stimmung seiner Werke, malt Werner Heuser, einer der ernsthaftesten Düsseldorfer Künstler, seine figürlichen Bilder. Vom Linearen ausgehend, hat er in jahrelanger zäher Arbeit, unzugänglich jeder Konzession an den Tagesgeschmack, seinen farbigen Ausdruck zu der Immaterialität gebracht, die ihn jetzt in den Stand setzt, Linien und Farbe, Fläche und Raum zu der Einheit zu binden, die das Ziel unserer gesamten klassischen Bewegung in der Malerei sein wird. Sein Gegenpol ist Heinrich Nauen und Gert Heinrich Wollheim. Nauen ist durchaus Lyriker. Das monumentale Wandbild, immer epischen Charakters, das seine letzte Sehnsucht darstellt und im Verlauf seines Schaffens an gewissen Stellen als Aufgabe immer wiederkehrt, ist ihm noch verschlossen. Aber ein Stück Natur, Blumen und Landschaft, erfüllt er mit dem Zauber seiner ganz malerischen Kunst; Farbe und Form wird klingender Rhythmus; Musik ist die einzig mögliche Umschrift für seine Malerei. Nauen ist einer der rheinischen Maler, denen das Schicksal wurde, deutsche Inbrunst des Gemütes mit den Reizen französischer Farb- und Formkultur, sei es im Stilleben, sei es im Akt und Bildnis, zu synthetieren. Denn sein rheinisches Temperament vereinigt beides, die gallische Beweglichkeit der Sinne mit der übersinnlichen Begabung deutschen Geistes.

Eine immer zur Auseinandersetzung zwingende Erscheinung ist G. H. Wollheim. Er ist ungewöhnlich begabt, besitzt eine erstaunliche koloristische Ausdrucksfähigkeit und eine Technik, die er spielend zu allen Wirkungen zwingt. Darin liegt seine Stärke und zugleich die Gefahr für seine Kunst. Denn diese Gaben verleiten ihn immer wieder, sich ins Virtuosenhafte zu verlieren und führen ihn, der seelisches und künstlerisches Anpassungsvermögen und einen scharfen, analysierenden Geist besitzt, zu künstlerischen Gestaltungen, die nicht frei von großen Vorbildern sind. Er kann wie ein alter deutscher Meister, wie ein Klassiker, wie ein Impressionist, er kann auch wie Rembrandt malen. Nie wird sein Bild ein Plagiat; dazu ist Wollheim zu sehr ein Eigener. Aber er ist nicht eigenwüchsig genug, sich rein aus sich heraus entwickeln zu können. Ganz überzeugend wirken nur seine Bildnisse. Aber auch ein Gemälde wie das „Abendmahl“ hat, trotzdem die Lichtführung stark an den jungen Rembrandt erinnert, genug farbige und seelische Ausdruckswerte, um sich durchzusetzen.

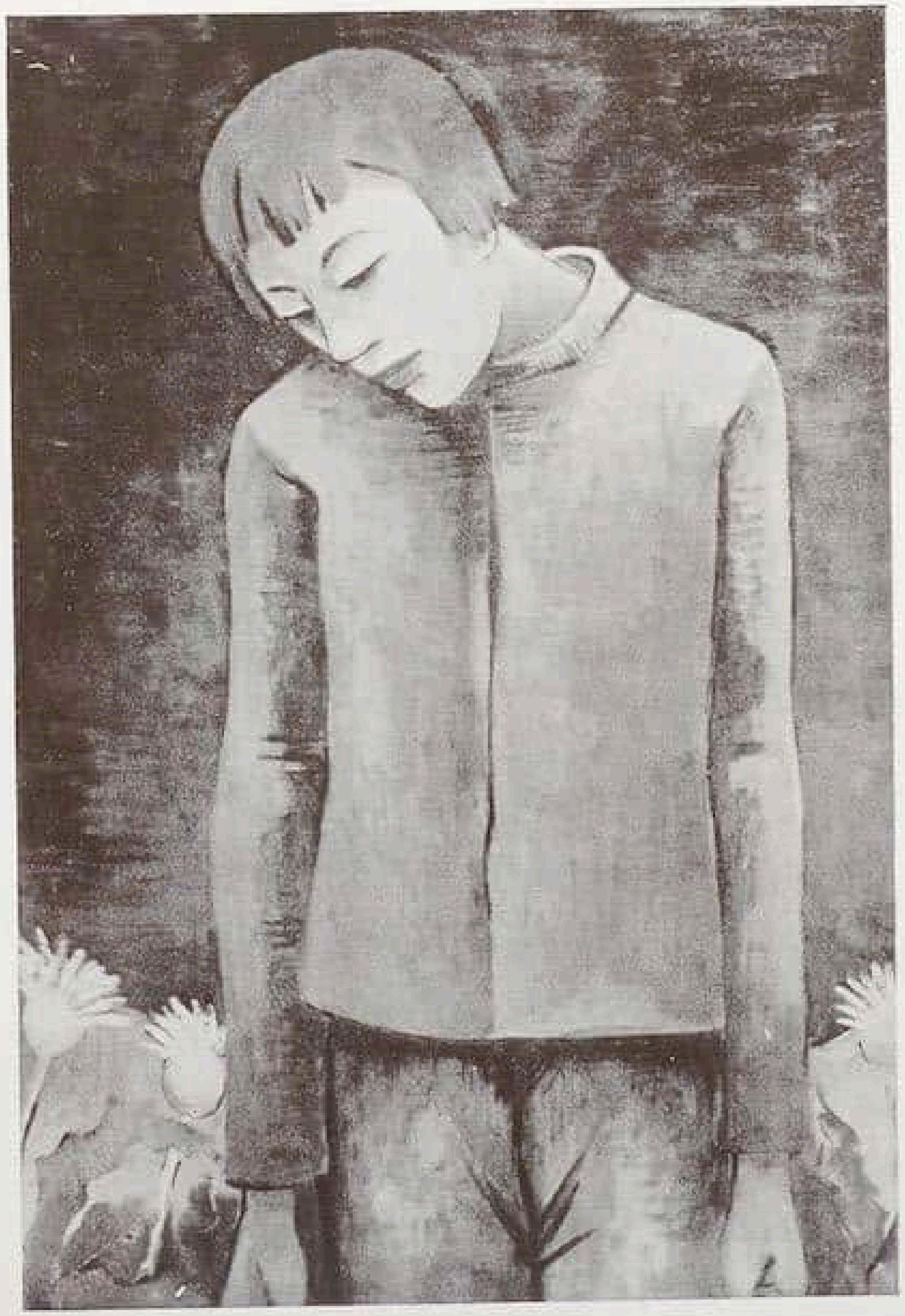
Heinrich Nauen — Stilleben (Kapuziner)



Wilhelm Schmurr — Jung



Carl Hofer — Liebespaar



Werner Heuser — Der arme Knabe

Ganz frei von Tradition, zugleich der stärkste unter den jungen Malern Düsseldorfs, ist Otto Dix, dessen Übersiedlung nach Berlin Düsseldorf als einen empfindlichen Verlust in seinem künstlerischen Leben zu buchen hat. Schärfe des Geistes, die im Bildnis bis zu krasser Karikatur und böser Satire sich steigert, eine Fülle grausiger Erfindungen und unerbittlich qualvoller Gesichte, die ihn den großen Dämonenbeschwörer der Kunstgeschichte an die Seite stellen, machen diesen Künstler zu einer ganz einzigartigen Erscheinung der jungen Kunst. Neben seiner Besessenheit wirken die Diabolismen anderer als harmlose Spielereien. Ebenso kühn wie seine Vorwürfe sind seine Ausdrucksmittel. Da malt er ein wahnsinniges Weib, verfolgt von den Fratzen ihrer Visionen. Ihre Hände sind zum Abwehrkampf gekrallt, ihre Züge zum Zerreißen gespannt. Aus den Augen sticht verzerrte Qual; die Zähne blecken. Sie hat, um sich Luft zu schaffen, sich die Bluse aufgerissen und ihre knochige Brust, ihre schlaffen Brüste entblößt. Es gibt kein Zeichen ihres körperlichen und seelischen Elends, das das unbarmherzige, entsetzlich sachliche Auge des Malers übersehen hätte. Er weiß um jede Qual dieses abgezehrten Leibes; aber ihre seelische Verzweiflung hat seinem Wissen die Intensität gegeben, das Geschaute zu stärkst verdichtetem Ausdruck zu erheben. Dazu dient ihm die Schilderung im selben Maße wie die Farbe. Schwarz flattert, die rasende Bewegung des Bildes betonend, der Witwenschleier hinter ihr her; über ihr brechen aus blutrotem Bad die Fratzen ihrer Verfolger. Wie ein irrsinniges Gelächter steht zu den Farben des Todes und der Hölle das zärtliche Blond ihrer Haare, und die weiße Rüsche am schwarzen Hut, dies Zeichen konventioneller Trauer, ist wilder Hohn. Es gibt kein Bild in der Ausstellung, das sich so in das Auge des Beschauers schlägt wie dieses Werk eines zwanghaften Expressionismus.

Wie im Reich, so sind auch in Düsseldorf plastische Begabungen selten. Unsere stärkste Kraft ist Bernhard Sopher. Er hat in wenig Jahren sich von einer dünnen Gotik zu schön bewegter voller Körperlichkeit seiner Gestalten und im Bildnis zu charaktervollem Ausdrucke der psychischen und der körperhaften Werte entwickelt. Seiner Büste des Kölner Oberbürgermeisters hat die Ausstellung nichts Gleiches an die Seite zu stellen. Ernst Gottschalk faßt, an Barlachs Stil erinnernd, die Gestalt in großgesehenem, bewegtem Kontur zusammen; Karl Moritz Schreiner hat sich aus dem sentimentalen Expressionismus seiner Tierplastiken zu kräftiger barocker Ausdrucksform gefunden.

Aus der deutschen Kunst im Reich sind als die lebendigen Vertreter des Impressionismus Liebermann, Corinth und Slevogt eingeladen; Liebermann und Slevogt wirken im Bildnis weniger repräsentativ als in der Landschaft. Von Corinth fesselt ein großer Akt mit Männern und ein Blumenstück durch die Intensität des Vortrags und die überlegene koloristische Haltung. Von den Modernen hat Heinrich Campendonk einige seiner romantischen, farbglühenden Hinterglasmalereien, Paul Klee unwirklich schöne Märchenerfindungen und Lyonel Feininger kristallhafte und koloristisch äußerst verfeinerte Arbeiten ausgestellt. Sie dokumentieren in ihrer künstlerischen Erscheinung das Ende einer Kultur; sie resumieren ein Jahrtausend deutscher Kunst. Wassily Kandinsky ist schon der Exponent einer neuen Zeit, die von der Vergangenheit die ästhetischen Reize, von der Gegenwart den Geist nüchterner Berechnung gewonnen hat. Christian Rohlfs ist zu alt geworden, ein Bild zu gestalten; er wischt nur noch Farben und hat dabei immer die Sicherheit seines Geschmackes für sich. Da es ihm an Erfindung gebricht, greift er zur Erfahrung und verfällt der Routine. Seine beste Zeit

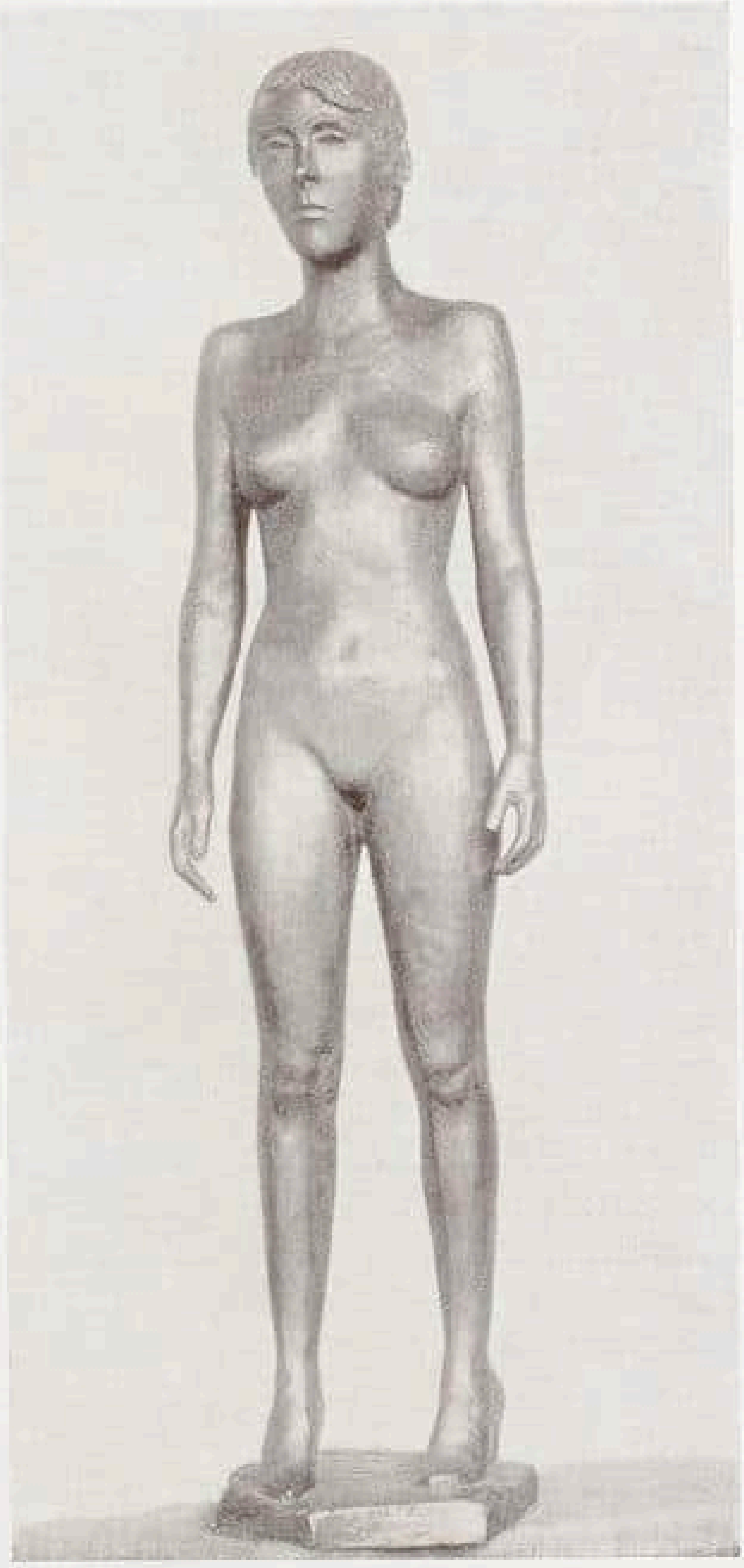
liegt zehn Jahre zurück. Von Schmidt-Rottluff sieht man neben einer hartschnittigen Arbeit ein paar Blumenstilleben, in denen seine Neuorientierung ins Malerische mit der früheren Ausdrucksform noch unentschieden im Kampf liegt. Ernst Ludwig Kirchners Palette ist im wesentlichen auf Grün, Blau und Violett zusammengeschrumpft. Es mag ihm gelingen, damit gelegentlich Stimmung zu erzeugen. Im ganzen aber wirkt er koloristisch ärmlich; im Bildnerischen gar steht er rhythmischem Kunstgewerbe gefährlich nahe. Erich Heckel hat sich zu den Problemstellungen Marées' und Cézannes entwickelt. Sein Öl- und Temperabild ist aber zunächst noch nüchtern und unbewegt, im Gegensatz zu der Beschwingtheit seiner Aquarelle aus der gleichen Zeit. Otto Müllers feinfühlige Aufteilung der Flächen und vollentwickelter farbiger Ausdruck wirken trotz der Gleichförmigkeit seines Gobelinstiles musikalisch bewegt. Max Pechstein huldigt einer handfesten farbigen und rhythmischen Bildgestaltung auch da, wo er sich bemüht, die Farben zu übersinnlichem Ausdruck zu zwingen; und Max Beckmann malt mit bewußter Klarheit und Kühle seine flächigen figürlichen Kompositionen und Bildnisse. Sein Damenporträt, vorwiegend in einem kalten Rot gemalt, ist ein typisches Beispiel für die Neigung zu klassizistischer Versachlichung der Kunst, die einen großen Teil der jungen Künstler heute beherrscht. Carl Hofer, dem das große Problem, Form und Farbe zu synthetieren, da er von der malerischen Anschauungsform ausgeht, viel mehr Schwierigkeiten bereitet als dem diese beiden Elemente ausgeglichen komponierenden Werner Heuser, wirkt neben Beckmann geradezu warm und beweglich. Da Hofer sich stets vor zu malerischer Form zu wehren hat, ist es erklärlich, daß er in seinen Bildern die lebhaftere Bewegung und den stärkeren sinnlichen Reiz, Werner Heuser, der, selbständig neben Hofer stehend, mit ihm dem gleichen Ziele zustrebt, die größere Ausgewogenheit und die strengere Bindung in der Komposition besitzt.

Plastik ist sparsam, aber gut vertreten. Ernst Barlach hat ein großes Holzrelief geschickt, das im einzelnen starke Werte zeigt, im ganzen jedoch kompositionell auseinanderfällt. Von Georg Kolbe sieht man eine entschwert aufschwebende, trotz der Gotik ihrer Form vollkörperlich wirkende „Assunta"; Ernesto de Fioris herbe Gestalt der „Amerikanerin" erschiene noch zeitlos-körperhafter, wenn sie nicht auf modernen Stöckelschuhen stände. Ludwig Gies, der in seinen plastischen Formen sich noch nicht vom Vorbild der Negerplastik gelöst hat, hätte weniger ausgiebig gezeigt werden dürfen. Edwin Scharff ist mit seinen ausdrucksvollen Porträtbüsten Liebermanns und Corinths vertreten, und von Renée Sintenis sieht man eine Reihe ihrer humorvoll charakterisierenden Tierplastiken.

Veranstaltungen wie die Jubiläumsausstellung tragen ein gut Teil ihres Wertes in den Vergleichsmöglichkeiten, die sich aus der Zusammenstellung einheimischer und auswärtiger Kunst ergeben. Da fällt es schon bei oberflächlichem Zusehen auf, daß Düsseldorf vom Impressionismus mit seinen vielseitigen Problemen und kühnen Versuchen wenig berührt wurde. Um so mehr muß es befriedigen, daß die künstlerische Jugend Düsseldorf wieder in die vorderste Reihe geschoben hat. Darüber hinaus wäre aber noch zu zeigen gewesen, welch starke künstlerischen Werte die rheinische Malerei der Gegenwart, von August Macke und Paul Seehaus an, der modernen deutschen Bildkunst zugeführt hat.

Anmerkung. Die Wiedergaben erfolgen mit Genehmigung der Künstler, bzw. der Galerien Alfred Flechtheim und Karl Nierendorf.

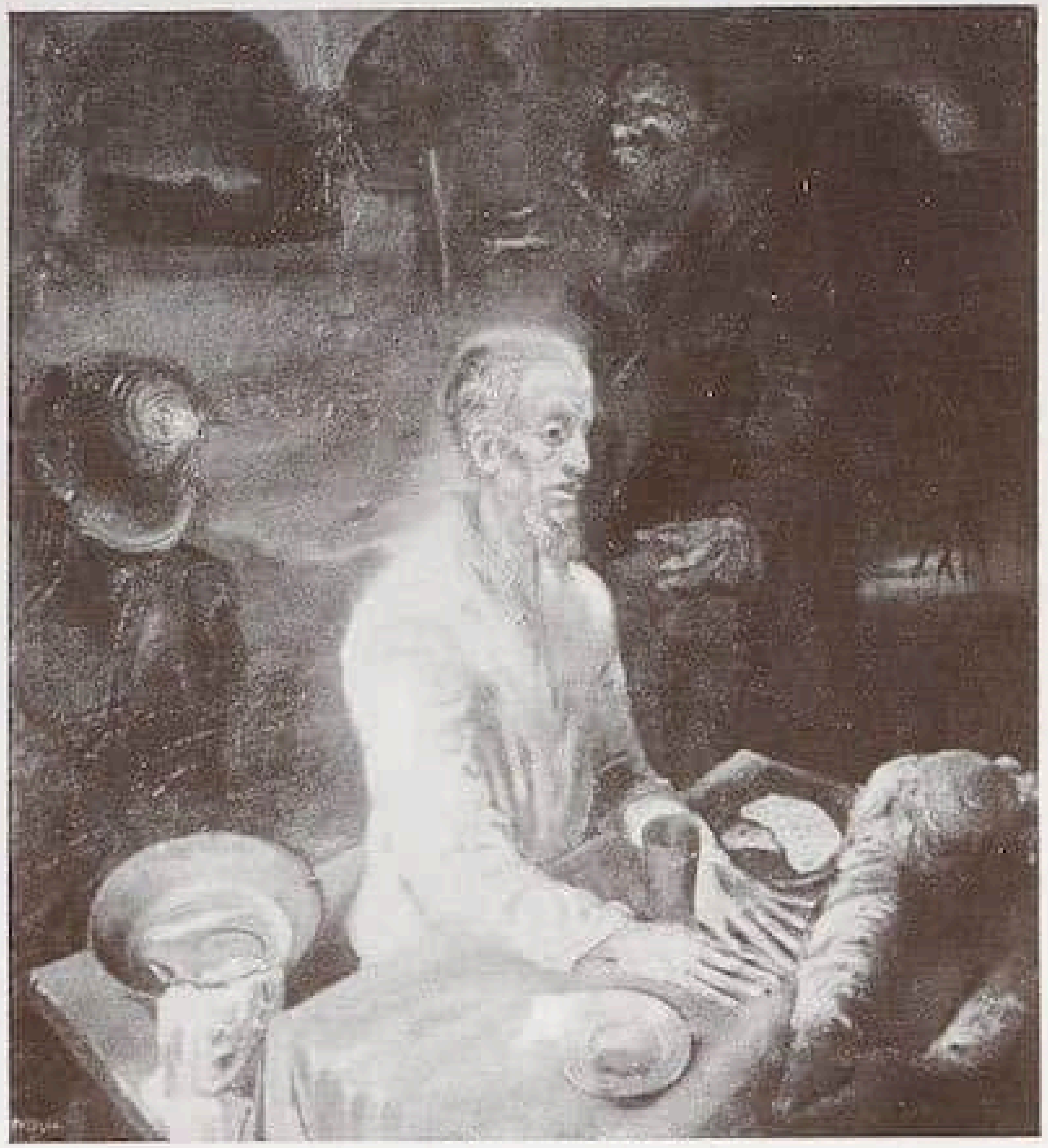
Max Beckmann
Damenporträt



Ernesto de Fiori
Die Amerikanerin

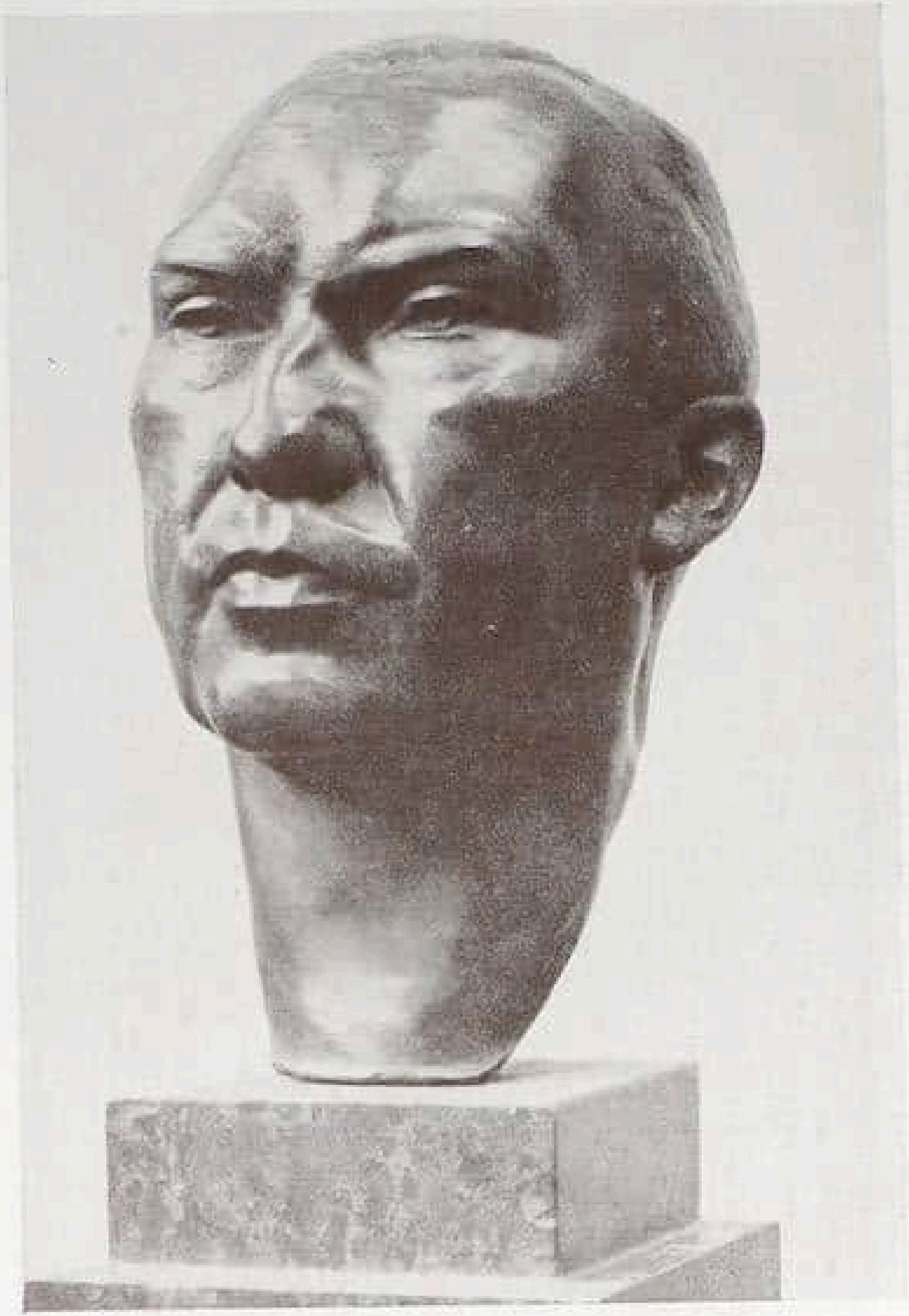
Otto Dix — Porträt Herbert Eulenberg

Otto Dix — Die Irrsinnige



Gert Heinrich Wollheim

Das Abendmahl



Bernhard Sopher Oberbürgermeister Dr, Adenauer

Steinmadonna
Rheinisch, um 1300

Königsfigur
Ende des 14. Jahrhunderts

Holzmadonna
Rheinisch? 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts

Barmen, Privatbesitz

Die übrigen Jahrtausend-Ausstellungen im Rheinland

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von HANS CURJEL

AACHEN

ZUR Jahrtausendfeier hat die Stadt Aachen eine Ausstellung mit dem Programm: Geschichte der Stadt gerüstet, die in den historischen Räumen des Rathauses stattfindet. Sie besitzt vorwiegend historischen Charakter und ist demzufolge auch durchaus im Sinne des anschaulich Lehrhaften aufgebaut Fast ausschließlich historische Abgrenzungen wie Königsinsignien, Krönungsrecht, Aachen als Wallfahrtsort usw. bestimmen die Einteilung, die in einem ausführlichen, Stück für Stück aufzählenden Katalog mit anschaulichen und lehrreichen Einzeleinleitungen festgehalten ist. Ihrem Charakter entsprechend zieht die Ausstellung mit Recht außer den erreichbaren Originalen in weitem Umfang Reproduktionen aller Art, reine Kopien, Gipsabgüsse, Galvanos, Faksimiles und Photographien heran. Gerade diese starke Benutzung der modernen Reproduktionsverfahren zeigt deren großen Wert für den lehrhaften Anschauungsunterricht — ein solcher ist im Grunde diese Veranstaltung —, zeigt zugleich aber, daß sie vom eigentlichen Künstlerischen nichts oder nur wenig vermitteln. Man atmet förmlich auf, wenn man inmitten dieser Anhäufung einem Original von innerem Gewicht begegnet.

Deren sind vor allem — nachdem die Originale der Königsinsignien, die anfänglich in Aachen ausgestellt waren, nach der großen Kölner Ausstellung verbracht worden sind — unter den Gegenständen kirchlichen Kunstgewerbes eine Reihe vorhanden. Der größere Teil (das ottonische Weihwassergefäß mit dem Bildnis Ottos III., das Lotharkreuz, dessen Gemme mit dem jugendlichen Augustus den Zusammenhang zwischen frühem Mittelalter und Antike in packender Weise dartut, die Büste Karls des Großen aus dem 14. Jahrhundert oder das Vortragskreuz aus dem Basler Domschatz) ist zwar auch sonst an öffentlicher Stelle (beim Stiftskapitel Aachen oder im Berliner Schloßmuseum) zugänglich; es ist indessen von großem Wert, diese wundervollen und entwicklungsgeschichtlich so wichtigen Dinge einmal in unmittelbarem Zusammenhang zu sehen. Anderes, wie etwa eine silbervergoldete Johannesbüste aus dem 14. Jahrhundert (aus St. Baptist, Burtscheid), ein sehr bedeutendes, an stilistischen Beziehungen zum 13. Jahrhundert noch reiches Werk, ist durch die Ausstellung erst ins rechte Licht gerückt worden.

Für die Kunst von Bedeutung ist dann die Abteilung Aachener Goldschmiedekunst, die, bei einzelnen Arbeiten des 14. und 15. Jahrhunderts beginnend, vor allem eine Anzahl bedeutender Arbeiten des in Aachen tätigen Hans von Reutlingen (1497—1522) zeigt. Sehr reich ist das Goldschmiedewesen des 17. Jahrhunderts veranschaulicht durch Arbeiten des zum Teil noch in den Formen der alten Tradition schaffenden Dietrich von Rodt sowie durch eine große Anzahl von monogrammierten und anonymen Werken, in denen man deutlich flämische Schwere erkennt. Diese einheitliche, für die Geschichte des Kunstgewerbes sehr wichtige Abteilung findet ihr Ende in einer umfangreichen Darstellung moderner Aachener Goldschmiedekunst, in der man vor allem die Sicherheit in der Beherrschung traditioneller Formen bewundert. Von dem Entwicklungslauf des heutigen neuen Kunstgewerbes ist indessen nur wenig zu spüren.

Ähnlich reichhaltig und vollständig wie diese Abteilung ist die Übersicht über die Aachener Münzen und Medaillen, die zum größeren Teil in Originalen, zum kleineren in Galvanos beigebracht sind. Ihr Gegenstück findet diese Abteilung in der Sammlung von Porträtsiegeln, die in fast ununterbrochener Folge die Entwicklung dieser Gattung vom 10. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. übersehen lassen, ein sehr wertvoller Beitrag zur Geschichte des deutschen Reliefbildnisses. Unter den übrigen in großer Zahl zusammengebrachten Bildnissen sind eine Reihe von Zeichnungen Dürers, Holbeins, Ambrogio de Predis bemerkenswert, die indessen auch sonst in öffentlichen Sammlungen zugänglich sind. Unter den Bildnismalern des 18. Jahrhunderts fällt der Freiburger Jos. Marc. Hermann (1732 bis 1811) als immerhin bemerkenswerter Name des deutschen 18. Jahrhunderts auf (nebenbei: es gibt von ihm in Süddeutschland merkwürdige Bilder kirchlicher Stoffe). Lehrreich sind die vielen Darstellungen nach Festzügen, Festen, öffentlichen Versammlungen und Feiern, die Wandlungen in der Regie solcher Feste veranschaulichen; die Spiegelung der allgemeinen Stilwandlungen ist darin deutlich zu erkennen. Unter diesen Darstellungen fiel mir eine aquarellierte Zeichnung „Huldigung der Rheinprovinz", 1815, auf; das in der regiemäßigen Geschlossenheit des 18. Jahrhunderts gehaltene Blatt ist Friedrich Schirmer gezeichnet; ist dies ein Verwandter J. W. Schirmers? Eine Untersuchung, die mir nicht möglich war, lohnte sich, da sich hier ein ähnliches Verhältnis zwischen Vater und Sohn herausstellen könnte wie bei der Heidelberger Familie Rottmann. Als typische Aachener Erzeugnisse erscheinen die schönen Schränke aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die in vielen Exemplaren beigebracht sind. Leider ist aber dieser einheimische Kunstzweig ebensowenig mit der notwendigen Akzentuierung bedacht worden, wie die einheimische Keramik von Raeren, die nur in einigen Zufallsstücken zur Anschauung gebracht ist.

Wertvoll und aufschlußreich ist endlich die Abteilung Architektur. Sehr gründlich wird hier die karolingische Pfalz, vor allem das Oktogon des Münsters im Zusammenhang mit den vielen, weit zerstreuten verwandten Bauten veranschaulicht. Hier zeigt sich der große Wert guter Modelle, die einen wirklichen Begriff von den Baukörpern zu geben vermögen. Auch spätere Bauwerke der bürgerlichen Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts, die wiederum die engen Zusammenhänge mit flämischer Kunst erkennen lassen, sind in reizvollen Modellen vorgeführt. Besonderes Gewicht liegt schließlich auf der Veranschaulichung der Baukunst des Joh. Jos. Couven (1701—1763), der für Aachen eine Reihe wichtiger, heute zum größeren Teil zerstörter Bauwerke geschaffen hat. Namentlich das bekannte, heute zerstörte Wespienhaus, in dem Couvens kühl vornehme und fast elegante Ausdrucksweise sich in konzentrierter Form niedergeschlagen hat, ist in Modellen, Zeichnungen und einigen erhaltenen Einzelteilen zu sehen. Am Ende dieser architektonischen Abteilung stehen die Arbeiten, die Schinkel für Aachen geschaffen hat. Diese Abteilung gibt einen gedrängten Überblick vom Karolingischen zum Klassizistischen.

BARMEN: KUNSTWERKE AUS PRIVATBESITZ

Die vielfältige Reichhaltigkeit der Aachener Ausstellung ersetzt die im Anschluß an die diesjährigen rheinischen Veranstaltungen zusammengebrachte Ausstellung von Kunstwerken aus Barmer Privatbesitz durch Konzentrierung auf die Dinge der eigentlichen Kunst. Man verdankt diese Schau in doppelter Weise dem Museumsdirektor Reiche; von ihm aus ist in weitem Maß die Anregung zur Sammeltätigkeit auf die Barmer Sammler ausgegangen und nun hat er das schöne Ergebnis der gemeinsamen Arbeit zwischen sammelndem Privatmann

und Museumsdirektor der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Alter Privatbesitz an Kunstwerken existiert in Barmen nur in geringem Umfang. Das Wenige, das an einheimischer Kunst vorhanden ist, vor allem Bildnismalerei aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wurde der diesjährigen Düsseldorfer Ausstellung als der zuständigen Stelle zugeleitet. Die Barmer Ausstellung führt also von allem Lokaltraditionellen weg in das freie Gebiet der Kunst, eine Parallele zu der ganz ausgezeichneten Sammlung moderner europäischer Malerei, die Dr. Reiche allen Widerständen zum Trotz in dem monströsen Gründerzeitsbau der Barmer Ruhmeshalle zusammengebracht hat.

Die diesjährige erste Schau über den Barmer Privatbesitz beschränkt sich auf Werke alter Plastik und Malerei. Die Bedeutung der plastischen Werke steht im allgemeinen über der Bedeutung der ausgestellten Bilder. Man findet eine ganze Anzahl von Stücken unter ihnen, deren Veröffentlichung für die Kunstgeschichte von Wichtigkeit wäre; sie stellen obendrein dem Qualitätsgefühl der Sammler ein treffliches Zeugnis aus. Mit Rücksicht auf einen zu erwartenden Katalog, der die wichtigsten Stücke in Abbildung bringen soll, greife ich einige Figuren heraus, die mir von besonderer künstlerischer kunsthistorischer Bedeutung zu sein scheinen.

Vermutlich noch ins Ende des 13. Jahrhunderts führt eine kleine sitzende Madonna (37 cm) aus französischem Sandstein mit geringen Spuren alter Bemalung, die rheinische Provenienz besitzen soll. Die Fäden zur rheinischen Kunst gegen 1300 (Wasserburger Chorgestühl) sind fast eben so stark wie die vielfältigen Beziehungen zu gleichzeitigen Werken französischer und belgischer Herkunft (Französische Madonna im Wallraf-Richartz Museum oder etwa Madonna der Sammlung Kirch). Man wird das kleine ausgezeichnete Werk als ein Hauptbeispiel des nordfranzösischen Einflusses in der rheinischen Hochgotik bezeichnen dürfen. Nicht viel später, vielleicht in die ersten Jahre des 14. Jahrhunderts, wird eine trefflich erhaltene kleine weibliche Büste (31 cm) zu datieren sein, die ursprünglich offenbar als Opferkasten gedient hat. Hier sind vor allem im Gesichtstypus (Augenschnitt, Nase) die unmittelbaren Beziehungen zu entsprechenden rheinischen Arbeiten, etwa der kölnischen Büste einer Heiligen (um 1330) im germanischen Museum oder zu den kölnischen Reliquienbüsten in St. Cunibert deutlich erkennbar. Ins 15. Jahrhundert gehören außer einem guten rheinischen Vesperbild noch zwei Figuren von besonderer Bedeutung. Eine stehende Madonna (105 cm), in der verschiedene Elemente gemischt erscheinen. Burgundisches scheint vorzuherrschen, man könnte indessen auch an Absenker des Burgundischen denken, wie sie beispielsweise in den bekannten Bodenseefiguren (Maria und Johannes) zu Stuttgart vorliegen, wenn auch unsere Figur mehr auf die Mitte oder gar zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts weist. Andererseits scheinen auch Beziehungen zu Rheinischem, das in diesem Fall allerdings seinerseits ebenfalls mit Burgund zusammenhängt, etwa zu den Apostelfiguren am Peterportal des Kölner Domes vorzuliegen. Der Kopftypus wiederum weist mit seinen weichen Formen wieder mehr nach dem Süden. Als ein Musterbeispiel für den Übergang der Steinbildhauertechnik zur Holzschnitztechnik weist auch die Technik der Figur auf eine Entstehung um die Mitte des Jahrhunderts. Ein sehr merkwürdiges und seltenes Stück liegt in der stehenden Königsfigur (93 cm) vor, die in Barmen als verwandt mit den Figuren des Nürnberger Schönen Brunnens bezeichnet wird. Doch scheint es sich auch hier eher um eine mit Burgund zusammenhängende Arbeit zu handeln (Kopftypus), die in die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts anzusetzen sein wird. Als entfernte Analogie vermag ich nur eine entsprechende Figur im Zürcher Landesmuseum anzugeben; ähnliche Kopfbedeckung (für die Datierung

wichtig) zeigt ein Teil der Kaiserköpfe aus der Parlerhütte im Prager Dom. Fernerhin ins 14. Jahrhundert gehört eine italienische Petrusfigur (Holz).

Das 15. Jahrhundert ist veranschaulicht zunächst durch zwei große Madonnen, eine aus dem Inntal, die zweite, Ende des Jahrhunoerts angeblich aus Freiburg i. Br. stammend. Die letztere Figur weist indessen eher auf schwäbische Herkunft; mit nachweislich freiburgischer Plastik läßt sie sich schwer vereinbaren. Viel näher der oberrheinischen, im besonderen der elsässischen Kunst steht eine sehr gute Johannesbüste, die dem weiteren Umkreis des Isenheimer Plastikers anzugehören scheint. Neben einigen rheinischen Arbeiten, unter denen ein den Calcarern Schnitzern nahestehender Schmerzensmann wichtig ist, sind zwei bayrische Johannesfiguren und vor allem eine sehr ruinöse (romantisch schöne) Heiligengestalt zu erwähnen, deren Deutung als Nikodemus, Jakobus oder Wendelinus nicht ganz sicher ist. Die Figur wird dem Leinbergerschen Kreis zugeschrieben, doch scheint mir der Kopftypus eher auf die Bodenseegegend, vielleicht auf den weiteren Umkreis des Kändel zu deuten, wenn auch im Gewand die Parallelfalten fehlen. Für Leinberger wie auch dessen näheren Umkreis ist die plastische Substanz zu flach. Ebenfalls süddeutsch mögen zwei Reliefs aus einer Folge der zehn Gebote sein, die dem dritten bis vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angehören.

Von teilweise hoher Qualität sind die Beispiele barocker Kleinplastik, unter denen wie üblich das Bayrische vorherrscht. Interessant ein sauber ausgeführtes Modell eines Rokokoaltares, offenbar eine Studienarbeit eines bayrischen Meisters, die den Zweck hat, durch Verwendung verschiedener Maßstäbe verschiedene Wirkungen auszuprobieren.

Diesen zum Teil sehr bedeutenden Werken der Plastik gegenüber bleibt die ausgestellte Malerei etwas im Rückstand, Eine Reihe von Holländern und Flamen des 17. Jahrhunderts zum Teil guter, zum Teil mittlerer Qualität hat das Übergewicht. Zwei Gemälde wären im einzelnen auf ihre Beziehungen zu Rubens und van Dyck zu untersuchen. Sehr gut ist ein kleines Blumenstück von Elliger, wichtig für die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts ein kleines Bild des Wieners Janneck, ein Musterbeispiel französischer Bildnismalerei das Porträt des Kölner Bankiers Jabach von Lebrun. In die Frühzeit französischer Bildniskunst führt ein kleines weibliches Bildnis, dessen Ausdrucksweise von Clouet ausgeht; besonders bemerkenswert ist dieses Bildchen infolge seines räumlichen Hintergrundes, der den Zusammenhang mit der niederländischen Kunst dartut. Die niederländische Kunst selbst ist vertreten durch einen Patinir selbst sehr nahestehenden Hieronymus in einer Landschaft und durch eine Geburt Christi, die in die Nähe des Isenbrant gehört. Von deutscher Malerei des 16. Jahrhunderts ist vor allem eine auf Dürerschem Vorbild beruhende Hieronymusdarstellung von Bedeutung, die in ihren engen Beziehungen zur Donaumalerei mit einer ebenfalls auf Dürer beruhenden Georgsdarstellung in der Karlsruher Kunsthalle zusammengehört. Von zwei Tafeln gehört die eine vermutlich Cranach selbst, die andere seiner nächsten Werkstatt an. Eine große Kreuzigungsdarstellung wird auf Grund eines allerdings erneuerten Monogramms Schäuffelin zugeschrieben; doch scheinen weder Stil noch Qualität mit Schäuffelin übereinzustimmen; über das Bild selbst ist von Hertha Wescher Aufklärung zu erwarten. In die Frühzeit der Malerei schließlich führen eine sehr merkwürdige Pietà-Darstellung, die dem böhmischen Umkreis zugeschrieben wird, und eine leider nur sehr fragmentarisch erhaltene sienesische Anbetung der Könige.

Ferdinand Kobell
Familie Kobell. Miniatur

Mainz, Ausstellung aus Privatbesitz

Mittelrheinisch, Ende des 15. Jahrhunderts. (120 × 130)

Pruckendorfer (?) Abschied Christi. (55 × 46)

Mainz, Ausstellung aus Privatbesitz

MAINZ: AUSSTELLUNG AUS PRIVATBESITZ

Von den hier beschriebenen Ausstellungen besitzt die Mainzer Ausstellung von Kunstwerken aus dem Besitz rheinhessischer, Mainzer und ehemals Kurmainzer Familien infolge der sehr großen Zahl bedeutender Werke und vor allem durch ihre große Sonderabteilung Höchster Porzellan das stärkste Gewicht. Sie ist in Räumen, darunter einigen Festräumen des durch die Renovierung zu neuem Leben erwachten kurfürstlichen Schlosses untergebracht.

Die Anordnung des reichen und vielfältigen Materiales ist nach den Grundsätzen moderner Museumstechnik vollzogen, sodaß man eher den Eindruck hat, in einem guten historischen Museum zu sein als einer Gelegenheitsausstellung gegenüberzustehen. Besonders günstig sind die Raumeindrücke in dem Saal des Höchster Porzellans, geschickt ist die schwierige Raumlösung in dem Festsaal gefunden, der die Abteilung Kurmainz enthält. Überfein ist indessen die Abteilung mittelalterlicher kirchlicher Kunst geraten. Man hat aus Holzrippen und Stoff Pseudogewölbe hergestellt, die in ihrem Scheitel statt des Schlußsteines rote elektrische Lampen für Stimmungszauber tragen. Vorsicht! Wir sind im Gebiet ernster Kunst! Es darf nie vergessen werden, daß im Museum nicht der Raum, sondern das Werk das Entscheidende ist; also weniger Raumschönheit und mehr Sachlichkeit, weniger Regie und größere Bescheidenheit des Museumsmannes, der nicht sich, sondern die Gegenstände darzustellen hat. Es muß dies angesichts der überhandnehmenden Museumsregie einmal grundsätzlich ausgesprochen werden.

Diese kleine negative Feststellung bleibt aber ohne Gewicht angesichts der vollbrachten Leistung im Ganzen. Die Zusammenstellung, die ja in solchen Fällen, wo es sich um ein vielverzweigtes Material handelt, besonders schwierig und von ausgesprochener kunsthistorischer Findigkeit abhängig ist, bleibt als ein sehr großes Verdienst, für das der Mainzer Kunsthistoriker Dr. Busch verantwortlich zeichnet. Auch der Katalog ist sehr gut. Er führt die beigebrachten Gegenstände einzeln auf und bringt eine Menge Abbildungen, die in sicherer Auswahl des Wichtigen der Forschung wertvolles Material zuführen. Umfangreiche Sonderpublikationen (mittelalterliche Plastik und Höchster Porzellan) sind geplant.

In Hinsicht auf diese zu erwartenden Veröffentlichungen, die zugleich die wissenschaftliche Verarbeitung des Materials bringen werden, beschränke ich mich auf summarischen Überblick. Die beigebrachte Plastik ist das wichtigste. Allein aus dem 14. bis 16. Jahrhundert enthält die Ausstellung ungefähr 120 Figuren von verschiedenster Provenienz, unter denen sich eine große Zahl von Stücken erster Bedeutung befinden. Obwohl nicht nach stilistischer Herkunft gesammelt, überwiegen natürlicherweise die Werke mittelrheinischer Kunst. Die mittelrheinische Ausdrucksweise des 14. Jahrhunderts ist durch drei ganz auserlesene mittelrheinische Marienfiguren und durch ein Vesperbild aus den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts dargestellt. Ebenso kann die mittelrheinische Stilentwicklung im 15. Jahrhundert von Anbeginn an bis ans Ende ungebrochen verfolgt werden. Der am Anfang des Jahrhunderts stehende Meister von Hallgarten und seine Auswirkung bis in die Mitte des Jahrhunderts, der Stil der Jahrhundertmitte, die Zusammenhänge des Hausbuchmeisterkreises mit der Plastik — vor allem an einer aus Mainz stammenden Relieflünette mit reicher Landschaftsdarstellung — und die Vorstufen der Ausdrucksweise Backoffens: dies alles kann an einer Menge von Beispielen verfolgt werden. Auch der Beginn des 16. Jahrhunderts ist mit einigen Arbeiten aus der Backoffenschule und allerdings nur wenigen Einzelarbeiten veranschaulicht. Dieses Nachlassen

der Zahl hängt mit dem Aufschwung der Malerei bald nach 1500 zusammen, der am Mittelrhein wie überall die Plastik zurückdrängte. Eine Reihe von Altären, auch hier der größere Teil vom Mittelrhein stammend, gibt eine leider durch moderne Restaurierung teilweise entstellte Vorstellung vom Wesen mittelrheinischer Altarkunst. Besonders merkwürdig ist hierunter ein Klappaltar, dessen Schrein niederrheinische Schnitzerei und dessen Flügel mittelrheinische Malerei zeigt, ein Beweisstück mehr für den großen Aktionsradius dieser niederrheinischen Kunst (ähnlich wie der Kirrlacher Altar, der bis in die Nähe von Bruchsal verschlagen worden ist).

Neben Mittelrheinischem ist auch eine große Zahl bedeutender plastischer Arbeiten anderer Stilkreise beigebracht. An großen Namen — aber auch an ausgezeichneten Werken ist kein Mangel. Das Gewicht liegt auf ostdeutscher Kunst; rheinische Arbeiten fehlen fast völlig. Sehr wertvoll ist es, daß die von Lübbecke (in der großen Publikation bei Piper) veröffentlichte steirische Marienfigur zugänglich gemacht ist. Sie wird jetzt, wie ich höre, von O. Schmitt dem böhmischen Meister von Judenburg zugeschrieben. Fränkische Plastik ist durch eine Reihe von Figuren allgemein nürnbergischer, dann auch Stoß und auch Riemenschneider nahestehender Formensprache vertreten. Auch aus der Nähe Pachers findet man einige Arbeiten. Ein ganz ausgezeichnetes Werk ist die Maria (Nr. 61), die dem Hans Seyffer von Heilbronn nahesteht. Auch die Linie Leinberger wird durch eine Madonna veranschaulicht, die indessen eben nur der durch Leinberger gekrönten Strömung der deutschen Plastik angehört. Von oberrheinischen Werken ist nur wenig von Bedeutung vorhanden. Eine hübsche Auswahl von Bildwerken des 17. und 18. Jahrhunderts, unter denen vor allem eine Bischofsfigur aus Kloster Erbach (17. Jahrhundert) und eine deutsche Pietà aus dem 18. an ausgezeichneter Qualität hervorragen, sowie einige italienische Arbeiten erweitern das durch die mittelalterlichen Bildwerke bestimmte Bild.

Auch hier erreichen die ausgestellten Malwerke im ganzen nicht das Gewicht der Plastik. Chronologisch stehen einige Italiener mittlerer Qualität aus dem 14. Jahrhundert am Anfang. An wenigen, aber zum größeren Teil bedeutenden Tafeln kann die Entwicklung der mittelrheinischen Malerei des 15. Jahrhunderts verfolgt werden. Am Anfang steht die sehr wichtige Kreuzigungsgruppe von 1410, die aus Mainz stammt, das einzige Werk der Ausstellung, das kirchlichem Besitz entliehen wurde. Es folgen zwei Tafeln aus der Mitte des Jahrhunderts, die dem Meister der Darmstädter Passion nahestehen. Der Stil der letzten Jahrzehnte wird dargestellt durch mehrere Tafeln, die der weiteren Hausbuchmeistergruppe, der crux der deutschen Kunstgeschichte, angehören. Aus dem frühen 16. Jahrhundert hat man die dem Komplex des Pseudo-Grünewald angehörenden, aus dem Mainzer Dom stammenden Cranachschen Werkstattbilder Albrecht von Brandenburg als Martinus und Ursula beigebracht. Ein 1514 datierter und mit einem falschen Schäuffelin-Monogramm bezeichneter Abschied Christi scheint mir eher dem Donaustilkreis, vielleicht dem Passauer Maler Pruckendorfer anzugehören, ein gutes weibliches Porträt, als oberdeutsch merkwürdigerweise 2. Viertel des 16. Jahrhunderts bezeichnet, müßte auf seine Beziehungen zu Ambrosius Holbein untersucht werden, eine kleine Tafel, das Jüngste Gericht darstellend, mag in den Zusammenhang des deutschen Spätmanierismus, vielleicht in die Nähe des Joseph Heintz von Basel gehören, eine Ruhe auf der Flucht endlich, Art Elsheimers genannt, scheint mir Elsheimer selbst überraschend nahezustehen, wenn man die größeren Bilder dieser Gattung wie etwa den Elsheimer genannten Tobias der Karlsruher Kunsthalle als eigenhändig anerkennt. Das 17. Jahrhundert ist mit einer Reihe, meist zweitrangigen Holländern und einigen Italienern veranschaulicht. Gut ist ein

Pieter Codde, von kunsthistorischer Bedeutung einige Deutsche. Als tüchtiger Übergangsmeister aus der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert erweist sich der Mainzer Kaspar Schneider in Bildnissen wie in Landschaften.

Eine große Auswahl von Miniaturbildnissen, die auf solchen Ausstellungen offenbar nicht zu umgehen sind, gibt mit ausgezeichneten Beispielen von Daffinger und den übrigen Namenlosen und Namenvollen den gewohnten Einblick in die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Reizvoll und historisch wertvoll ist in dieser Abteilung die Dose mit dem Miniaturgruppenbild der Familie Ferdinand Kobell von Ferdinand Kobell selbst gemalt, ein kleines Meisterwerk, das weit über der Hübschheit der gewöhnlichen Miniaturmalerei steht.

Eine große Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände, darunter gute Gobelins aus dem 15. und 17. Jahrhundert, kirchliches Gerät, Möbel, Gläser usw., meist ausgesuchte Stücke bester Qualität, aus denen starke Kultur der Mainzer Familien spricht, ergänzen das Bild.

Die Sonderabteilung Höchster Porzellan, zu der Dr. Roeder, Darmstadt, ein kurzes, aber den historischen Verlauf und die Probleme der Höchster Manufaktur klar umschreibendes Begleitwort geschrieben hat, veranschaulicht mit der fast vollständigen Reihe der Höchster Erzeugnisse — hier wurde neben dem Privatbesitz begreiflicherweise auch der deutsche Museumsbesitz beigezogen — die Entwicklung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu den späten Nachformungen der Höchster Modelle durch Damm und Hutschenreuth. Das ganze Höchster Material ist dadurch zum ersten Male übersichtlich ausgebreitet, einzelne Entwicklungsstadien werden ohne weiteres erkenntlich, wenn auch der Hauptteil der kunsthistorischen Arbeit jetzt erst geleistet werden kann. Besonders lehrreich ist es, eine Reihe von Modellen in verschiedenen Bränden und auch in stilistisch verschiedenen Bemalungen sehen zu können. Hier vermag das in bezug auf Qualität von Porzellan oft so unsichere Gefühl des Nichtfachmanns vom Künstlerischen her in die Materie einzudringen. Diese Zusammenstellung — eine Angelegenheit für kunsthistorische Gourmands mit beweglichen Nasenflügeln und Streichelnerven — wird aller Voraussicht nach die Grundlage für das endgültige Werk über die Höchster Manufaktur abgeben.

R U N D S C H A U

Sammlungen

ESSEN

Aus dem vom Folkwang-Museums-Verein veranstalteten Wettbewerb um den Bau des Folkwang-Museums ist Professor Edmund Koerner, der Schöpfer der vor kurzem eröffneten Essener Börse, als Sieger hervorgegangen. Bei seinem Entwurf, der von den Essener Stadtverordneten zur Ausführung bestimmt worden ist, bleiben die beiden benachbart an der Bismarckstraße liegenden Goldschmidthäuser erhalten, zwei stattliche, durch einen Gartenstreifen getrennte Villenanlagen der Jahrhundertwende, die der Stadt zur öffentlichen Kunstpflege gestiftet worden sind. Das Hans-Goldschmidt-Haus, seit 1920 Heim des Essener Museums, wird die Folgwangsammlungen der alten, auch exotischen Kunst aufnehmen, während das Karl-Goldschmidt-Haus als Kupferstichkabinett mit Räumen für graphische Ausstellungen eingerichtet wird. Zwischen den Häusern durchgehend eröffnet der Architekt hinter ihnen einen Ehrenhof, den der vorwiegend eingeschossige Neubau hufeisenförmig umschließt. Hier, auf dem sehr ausgedehnten Gelände der Goldschmidtschen Gärten, wird der Teil der Osthausschen Sammlungen seine Heimat finden, der mit dem Namen Folkwang vor allem verknüpft ist, die moderne Galerie. Der Museumseingang befindet sich hinter dem Hans-Goldschmidt-Haus im Hofe, so daß der Eintretende die Wahl hat, ob er zur Linken, zurückgehend, das Reich der alten Kunst aufsuchen will oder, nach rechts sich wendend, die Welt der neuen Dinge. An der Eingangshalle liegt noch ein geräumiger Vortragssaal, und von ihr betritt man auch die für die wechselnden Ausstellungen vorgesehenen Räume. Das Kupferstichkabinett, im Karl-Goldschmidt-Haus außerhalb des Museumsrundganges ganz für sich liegend, ist sowohl vom Neubau als auch von der Bismarckstraße durch einen besonderen Eingang zu erreichen. So kommt Koerners Entwurf allen Ansprüchen des Museumsbetriebes in klarer und zweckmäßiger Auseinanderlegung seiner verschiedenen Teile entgegen.

Die wenigen Erwerbungen, die in der langen, unfreiwilligen Ruhepause der Franzosenzeit gemacht werden konnten, gelten in der Hauptsache der Gemäldegalerie Folkwangs. Hervorzuheben wären als Beispiele des 17. Jahrhunderts eine „Italienische Landschaft“ von A. Pynacker und eine „Dorfschule“ von Adriaen v. Ostade. Etwa 1430 ist anzusetzen das wundervolle Holzstandbild einer „Schönen Madonna“ böhmischer Herkunft, gestiftet von Frau Claire-Hugo Stinnes. Aus dem 19. Jahrhundert wurden erworben ein „Blick ins weite Land“ von Gustav Carus, eine römische Landschaft „Santa Maria Maggiore“ von J. A. Koch, eine „Rhönlandschaft“ von J. W. Schirmer, ein „Taunustal“ von Hans Thoma aus 1883. Das 20. Jahrhundert vertreten Erich Heckel mit dem Bilde „Einradfahrer“, Emil Nolde mit der ersten Fassung des rechten Flügels der „Maria Egyptiaca“, Oscar Kokoschka mit der großen „Elblandschaft“ aus 1923, E. L. Kirchner mit dem vielbewunderten Hauptstück der heurigen Düsseldorfer Bilderschau „Moderne Bohème“, Max Beckman mit dem Bildnis seiner Gattin aus 1924. In der französischen Abteilung kam zu den beiden Landschaften André Dérains noch eine „Ansicht von Cagnes“ des Pariser Meisters.

Nach dem Willen der Stifter sollte ein systematischer Ausbau zunächst überhaupt der Gemäldegalerie Folkwangs vorbehalten sein. Auf diesem Wege ließ sich ja auch am leichtesten die Verschmelzung der Hagener Schöpfung mit dem Kunstmuseum der Stadt Essen durchführen, das als Bildersammlung auf der Grundlage des 19. und 20. Jahrhundert um 1910 begründet worden war. Allein es ist nicht zu verkennen, daß diesem Plan von allen Seiten ein scharfer Wettbewerb droht. Wenn man die übrigen Museen des Ruhrkohlengebiets bisher auf streng ortsgeschichtlicher Basis erwachsen sah, so scheinen sie dieser weisen Beschränkung mehr und mehr überdrüssig zu werden, ihr Ehrgeiz geht allenthalben, in Gelsenkirchen, in Mülheim, in Bochum, im Vestischen Land, nach der Gemäldegalerie. Selbst das so streng umrissene, so fest auf die Kultur und Kunst der Provinz Westfalen gegründete Museum für Kunst und Gewerbe in Dortmund scheint im Begriff, seinen stolzen Charakter als Landesmuseum zugunsten einer Bildersammlung allgemeineren Gepräges aufzugeben. Freilich wird an ihm auch schon deutlich, welche Gefahren solcher Frontwechsel in sich birgt. So traf man in seinen Räumen seit Jahren ein großes Figurenbild von Ludwig Knaus, das den vielgenannten Großunternehmer der Gründerjahre, Henry Strousberg, darstellt, der in Dortmund das bekannte Eisenwerk „Union“ ins Leben gerufen hat. Ein Bild, als Malerei bedenklich, das aber, an einen wichtigen Abschnitt der Lokalgeschichte gemahnend, im Heimatmuseum der Stadt durchaus am Platze war. Seit kurzem hängt

es nun im Lichthof, vereint mit einer ganzen Reihe anderer Werke, die mit ihm den Grundstock der geplanten Gemäldesammlung bilden, und jetzt, wo man es nicht mehr als Zeitdokument, sondern als Kunstwerk werten muß, kann man sich nur dem Urteil anschließen, mit dem es Alfred Lichtwark in seinen Reisebriefen anläßlich einer Knaus-Ausstellung gekennzeichnet hat — es ist furchtbar!! Ganz ohne Frage wird ja das Galeriefieber, das das Ruhrkohlengebiet ergriffen hat, in einiger Zeit auch wieder erkalten. Ganz abgesehen vom Geldpunkt, der in dieser Zeit der Verarmung Deutschlands weiß Gott vor so folgenschweren Plänen warnen müßte — wo sollen nur die Kunstwerke herkommen, um alle diese aufstrebenden Galerien zwischen Rhein und Ruhr zu füllen? Wer weiß, wie klein der Markt stets an wirklich museumsfähigen Stücken ist, kann solchen hochfliegenden Programmen nur mit Achselzucken folgen, andererseits liegt es in der Psyche des Industriegebiets, wo eine große Stadt betriebsam und ehrgeizig neben der anderen liegt, nur zu sehr begründet, daß Essen auf dem Gebiet des Bildersammelns in den nächsten Jahren mit dem hartnäckigen Wettbewerb der verschiedenen Schwestern zu rechnen haben wird. Wenn die Stifter Folkwangs ihm also ein Gesicht, einen Charakterkopf vor den anderen wahren wollen, so werden sie doch gut tun, sich in der Schatzkammer, die ihnen Karl Ernst Osthaus hinterlassen hat, nach anderen Möglichkeiten des Ausbaus umzusehen. Osthaus selber hat neben seiner modernen Galerie mit besonderer Liebe die Kunst und Kultur des fernen Asiens gepflegt und gesammelt. Die von ihm zusammengebrachten Werke, welche die Kunstübung Ostasiens und Südasiens veranschaulichen, stehen in seinem Museum an Zahl wie an Bedeutung mit an erster Stelle. Hier hat nun auch das Kuratorium eine zweite Linie der Entwicklung angesetzt. Die Steinfigur einer brahmanischen Göttin aus Kambodja, die es vor kurzem erworben hat, steht im Bereich der deutschen Museen einzig da. Noch wesentlicher ist aber ein Zuwachs, den Folkwang durch das Wohlwollen des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in einem Teil jener Turfanfunde erhalten wird, die von Albert v. Le Coq in mühseliger Forschertätigkeit dem Boden Ostturkestans enthoben worden sind. Die Turfanexpeditionen waren von den Essener Familien Goldschmidt und Krupp in hervorragender Weise unterstützt worden, so daß es nur billig ist, wenn von ihren Ergebnissen der Teil, der für das Berliner Völkerkundemuseum nicht mehr in Frage kommt, der Kohlenstadt zugewiesen wird. Diese vielgenannten Altertümer, denen Le Coq seine umstürzlerische Theorie vom Einfluß der griechischen Spätantike auf die buddhistische Kunst verdankt, werden freilich erst nach Eröffnung des neuen Folkwangheimes sichtbar gemacht werden können. *W.*

MANNHEIM

Die Kunsthalle kaufte ein Gemälde von Otto Dix „Die Witwe“ aus dem Jahre 1924. Das Bild war eines der Hauptstücke aus der von Direktor Dr. Hartlaub veranstalteten Ausstellung „Die neue Sachlichkeit“.

Ausstellungen

MÜNCHEN

Die „Neue Sezession“ steht im Zeichen der Gleichmäßigkeit und Ausgeglichenheit, bedingt durch die geschichtliche Lage der gesamten europäischen Malerei in diesem Augenblick, unterstützt durch gruppenweises, ausgewogeneres Hängen. Weniges verstimmt, nichts regt bis in letzte Tiefen auf, vieles aber erfreut. Wir verzichten diesmal auf Durchgehen einzelner Namen, soweit sie diejenigen sind, die jedes Jahr wiederkehren. Somit hätten wir nur zuzufügen, daß man eine Gedächtnisausstellung des begabten C. Westermayr vorfindet, der im Kriege ganz jung fiel und spätimpressionistische Nachklänge oft reizvoll mit geometrischer Bildform und Ansätzen zu neuem Verismus verband. Ferner ist eine große zusammenfassende Darstellung Noldes vorhanden, dieser dunkel glühenden, schwer wuchtenden, aber viel zu summarisch-afrikanisch aufgebauten Malerei, von der die Jüngsten immer mehr abrücken. Erwähnt sei noch E. Fritsche, hier ziemlich unbekannt, mit durchweg versprechenden Dingen. Über die umfassende Auswahl der jährlich auftretenden Namen möge der Katalog orientieren. — Caspari zeigte Arbeiten von Schühlein, meist Landschaften. So unzureichend, weil ohne zusammenhaltende Kraft, mir die Ölmalereien dieses Mannes scheinen, so sehr kann ich verstehen, daß manche seinen Aquarellen, die hier vorwiegend vorlagen, Reiz abgewinnen. Aber auch hier fehlt es an letztem Gewichte. Mit den Bildern von Elsaß, die weiterhin vorlagen, geht es nicht anders. Wie erfrischend dagegen Vlaminck (bei Thannhauser), der gewiß monoton, auch manchmal flüchtig ist, wo aber immer ein kraftvoller, sicherer Instinkt

spricht, wenn er in den raumkräftigen, dabei malerisch wie aufgescheuchten Landschaften die gewitternden Schwärzen ins weißliche Aufleuchtenwollen seiner wie nach Regenschauern atmenden Gelände wirft. — Bei Paulus sah man allerlei, wovon mich am meisten Hubert Haiders Arbeiten ansprachen, deren sachstrenge und doch abstrahierte Weise wieder mehr in den Vordergrund des Interesses treten dürfte, wie die Arbeiten seines Vaters, die neulich bezeichnenderweise die Neue Sezession zierten. Hier ist ein ernster, vielleicht sogar zukunftsvoller Weg, wenn auch manches einmal im dekorativen Stilisieren stecken bleibt.

Über unser Bereich hinausgehend, deshalb nur zu erwähnen ist der Überblick über die „Jagd in der bildenden Kunst", den Dr. Hausladen sehr lebendig (bei Gelegenheit der recht provinziell wirkenden „Jägerwoche") gegeben hat, wo das große Thema in der unfassenden Rolle, die es seit frühesten Zeiten in der Kunst spielte, aufgewiesen wurde. *R.*

Neue Bücher

Leo Bruhns, Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. 96 Seiten und 32 Abb. auf Tafeln, in 8°. Freiburg i. B., Urban-Verlag 1924.

Ein Büchlein voll warmherziger Empfindung, das zur Rheinischen Jahrtausendfeier hätte erscheinen können: enthusiastisches Bekenntnis zu all dem, was der Verfasser als deutsch und nur uns eigentümlich in einigen Meisterschöpfungen rheinischer Baukunst und Bilderei zu erkennen glaubt. Sympathisch geschrieben, gerade deshalb, weil fremder Wert geachtet und nirgends der Versuch gemacht wird, das herabzusetzen, was die große Nachbarnation im Westen als ihr geschichtliches Kulturgut verehrt. Mögen auch die Grundformen der Gotik jenseits der Maas und des Wasgenwaldes erdacht sein, die Bauten und Bildwerke unserer rheinischen Lande sind deshalb nicht weniger deutsch, denn hinter dem Zeitstil künden sie das „faustische Volk mit den zwei Seelen", das innerlich stets kämpft, Klarheit und feste Geschlossenheit ersehnt, aber in selbstquälerischem Jenseitsdrang dionysisch das Grenzenlose sucht. Eine Definition, die in dieser Allgemeinheit gewiß keinen Widerspruch wecken wird und die der Verfasser in geschickter Rede an einigen Beispielen zu erläutern unternimmt; es sind: der Wormser Dom, St. Georg in Limburg, St. Elisabeth in Marburg, die Liebfrauenkirche in Trier, das Straßburger und Freiburger Münster, St. Katharinen zu Oppenheim und der Kölner Dom. Die Beweisführung würde an nachhaltigem Eindruck gewonnen haben, wenn offensichtliche Schwächen mancher Bauten ruhig zugestanden wären — es bliebe auch dann noch genug des Guten; daß z. B. der Architekt der Kölner Westfront mit der ihm gestellten Aufgabe nicht fertig wurde, sollte nicht verkannt werden, anstatt zu behaupten, es gäbe kein „reineres Symbol von Allmacht und Unendlichkeit", keines, das uns mehr zu „Anbetung" und „Ehrfurcht" zwänge. Die bloße Auftürmung großer Baumassen tut es nicht. Aber das ist vielleicht eine Geschmacksfrage. Einigkeit dürfte dagegen über die dem Bändchen beigegebenen Abbildungen bestehen — besser keine, als diese!

Ernst Gall.

August Grisebach. Carl Friedrich Schinkel. Mit 110 Abbildungen. Leipzig, Insel-Verlag 1924.

Grisebachs schöne Darstellung der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit Schinkels ist von der ersten bis zur letzten Zeile getragen von jener warmen Sympathie, die allein aus dem Gefühle der inneren Zugehörigkeit im Menschlichen zu entspringen vermag. So steigt uns aus ihr das Bild jener stillen und vornehmen Kunst auf, die sich gewiß nirgends ins Gewaltige und Außerordentliche hebt wie die drängende Friedrich Gillys, die dafür aber den Verstehenden und sich willig Hingebenden vielleicht um so tiefer beglückt, weil sie das mitteilt, was ihr Lebenselement ist, ihre Humanität. Grisebach geht vom Persönlichen aus und versteht das Werk ganz aus ihm. Dieses Persönliche aber ist genährt von einer tiefen Besinnung und Bildung, im Technischen, im Historischen, im Ästhetischen, auch im Menschlichen, und daß nun so sehr, daß die Einheit des persönlichen Charakters der Werke geradezu zu zerbrechen scheint. Schinkel bedeutet ja den Anfang der historischen Stilarchitektur des 19. Jahrhunderts. Heterogenstes steht in seinem Werk vielfach gleichzeitig nebeneinander, Reflexion auf die Formen scheint die Form, den Stil zu zerbrechen. Hiergegen hat Grisebach im Menschlichen das einigende Band aufgezeigt. Diese disziplinierten Schöpfungen, „unaufdringlich, besinnlich und still" sind doch alle aus dem Wesenszentrum „dieses männlich beherrschten und zugleich fraulich zarten Geistes" zu verstehen. Aber sind sie nur das? Wäre daneben nicht auch die Problematik

dieser Kunst zu erörtern, das Wesentliche der ihr spezifischen Aufgaben und Zielsetzungen? Besteht ferner nicht die Verpflichtung, über den ästhetischen Wert der Einzelleistung hinaus, das Schöpferisch-Neue ihrer formalen Idee aufzuzeigen, das was sie mit anderem Gleichzeitigen bindet und sie zugleich von allem Älteren scheidet, das „Klassizistische", das „Romantische" an ihr, ganz gleich, wie man es nennen will? Vielleicht hat Grisebach sich die Erörterung dieser allgemeinen Fragestellungen ganz für den von ihm zu bearbeitenden Band des „Handbuchs der Kunstwissenschaft" vorbehalten, vielleicht war er der Meinung, es sei nicht die Aufgabe einer Monographie, die im Überpersönlichen liegenden Probleme zu berühren. Dann bleibt aber zu fragen, ob das Persönliche wirklich ohne dies alles ganz zu verstehen ist, ob nicht schon der Menschentypus: Schinkel, als Typus eines führenden Künstlers, allein in dieser Zeit möglich war und warum. Auch die historische Bedeutung des Einzelnen tritt bei einem Verzicht auf die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung nicht zur Genüge hervor. Wie der Mensch mit seiner Umwelt, so sollte auch die Idee des Werkes schon in einer Monographie mit ihrer ideellen „Umwelt" verknüpft werden. Gerade, wo es sich um ein Architekturbuch handelt, ist diese Forderung doch nicht so ganz ungewöhnlich. — Trotz der zahlreichen Fragen, auf die das Buch eine Antwort nicht gibt, nicht geben will, haben wir Grisebach dankbar zu sein, daß er uns den Meister nahegebracht hat. Sein Buch ist zugleich eine Grundlage für die wissenschaftliche Erschließung des Schinkelschen Oeuvres, ein Richtpunkt für die schon heute einsetzende Detailforschung. *Beenken.*

WASMUTHS ORNAMENTWERK

Das Ornamentwerk. Eine Sammlung angewandter farbiger Ornamente und Dekorationen. 120 Tafeln in vielfarbigem Offset- und Buchdruck. Unter besonderer Berücksichtigung der weniger bekannten Kulturen. Für den praktischen Gebrauch ausgewählt und mit Erläuterungen versehen von Th. Bossert. Mit einem Geleitwort von Otto von Falke. Verlag E. Wasmuth, A.-G., Berlin 1924.

Das Werk stellt eine gewaltige Leistung dar, an der sowohl der Herausgeber, wie die Maler und der Verlag gleichen Anteil haben. Auf den 120 Tafeln werden etwa 1500 Ornamentmuster in farbiger Wiedergabe vorgelegt. Bedenkt man dabei, daß fast ausschließlich die Völkerkundemuseen von Berlin und Hamburg dafür die Originale geliefert haben, so kommt einem der erstaunliche Reichtum unserer Sammlungen mit ihren zum großen Teil noch ungehobenen Schätzen in aller Deutlichkeit zum Bewußtsein.

Der besondere Wert dieses Werkes beruht auf verschiedenen Vorzügen. Einmal darauf, daß zum ersten Male und in weitreichender universaler Materialübersicht die Ornamentmotive aller Zeiten und Völker herangezogen worden sind, d. h. einschränkend, besonders solcher Gebiete, die bisher — im Gegensatz zu den bestehenden Ornamentwerken — nur wenig behandelt worden sind. Insofern stellt das Werk eine unentbehrliche und grundlegende Ergänzung dar und dokumentiert erstmalig eine der neueren Forschung und universal gerichteten Kunstauffassung gerecht werdende Einstellung. Ein weiterer Vorzug des Buches liegt darin, daß die Ornamente nicht von ihrem Träger losgelöst wiedergegeben sind, sondern mit dem Träger zusammen, und unter möglichst sachgetreuer Wiedergabe des Eindrucks des betreffenden Werkstoffes und der betreffenden Technik. Daß dabei sämtliche Vorlagen farbig gebracht werden, erhöht den Wert dieser Publikation wie ihre praktische Brauchbarkeit naturgemäß in entscheidendem Maße.

In großen Zügen angedeutet, sind folgende Gebiete vertreten: Vorgeschichte, der antike Mittelmeerkreis, Ägypten von den vordynastischen bis in die koptischen Zeiten, Vorderasien und Persien besonders des islamischen Kreises, Zentralasien, Ost- und Südasien, Indonesien, sämtliche Naturvolksgebiete, Peru und die europäische Volkskunst, besonders der östlichen und nordischen Länder. Die mannigfaltigsten Techniken, Formen, Gebrauchsarten und Gerättypen werden dabei demonstriert.

Wie ersichtlich ist, werden zum großen Teil bisher weiteren Kreisen noch wenig bekannte Stoffgebiete ausgiebig berücksichtigt, was angesichts der hohen künstlerischen Bedeutung vieler dieser Arbeiten besonders zu begrüßen ist. Ich erinnere nur an die Sumba-Ikads, die Buchara-Stickereien und die ozeanischen Rindenstoffe. Was Asien als solches betrifft, so sind außer den bekannten Hauptgebieten auch entlegenere Gebiete wie Tibet, Zentralasien, Nordjapan-Aino herangezogen worden. Auch das indonesische Gebiet ist glücklicherweise reich vertreten. Weniger ausreichend sind jedoch Vorder- und Hinterindien belegt.

Es soll keine Schmälerung dieser impo-

santen Leistung als Ganzes bedeuten, wenn noch einige kritische Bemerkungen zu machen sind. Diese beziehen sich einmal auf die Textangaben, andererseits auf die getroffene Auswahl einiger Gebiete. So vermißt man eine konsequent durchgeführte Angabe der Technik wie auch die Bezeichnung der Ornamentmotive, sowohl was ihre Bedeutung und ihren Ursprung betrifft, als auch was ihre einheimischen Benennungen angeht, die vor allem für Ostasien und Indonesien wichtig und aufschlußreich sind. Der Orientierung der Laien, aber auch dem auf vergleichende Studien eingestellten Forscher wäre damit sicherlich gedient gewesen, denn das „Ornament" erschöpft sich keineswegs immer in seiner dekorativ schmückenden Funktion (vor allem nicht im Rahmen der behandelten Gebiete wie der Volkskunst), sondern schließt in sich sowohl symbolische wie praktisch-magische und heraldische Elemente ein.

Was die Auswahl betrifft, so sind dieser naturgemäß gewisse Schranken gesetzt, insofern, als die Originale in Reichweite sich befinden müssen. Aber auch unter dieser Voraussetzung wäre für einzelne Gebiete wohl eine etwas bezeichnendere und charakteristischere Auswahl zu treffen gewesen. So überwiegen, was China und Japan betrifft, allzusehr die modernen Muster, beziehungsweise solche aus neuerer Zeit, während manche charakteristische Motive fehlen. Zum Teil ist auch der gegebene Ornamentausschnitt nicht immer gerade glücklich. Dasselbe gilt dann vor allem noch für Indonesien, soweit es sich um Batiks handelt, wo unglücklicherweise nur untypische, spätere und z. T. von außen (China, Europa) beeinflußte Stücke gebracht sind, während Proben der eigentlich ausschlaggebenden Produktion der Vorstenlanden ganz fehlen. Was die übrigen Gebiete betrifft, so beruht der Fehler der Auswahl, soweit ein solcher vorliegt, auf einer zu geringen Berücksichtigung der gegenständlichen Motive; etwa, wenn unter den Sumba-Motiven das charakteristische Motiv des Totenkopf-Baumes fehlt.

Aber ich wiederhole nochmals, daß durch solche Kleinigkeiten in keiner Weise der Wert dieses Werkes angetastet wird, dessen Auswirkung gar nicht abzusehen ist, und das gleicherweise für Forscher, Kunstfreunde, Künstler und Kunstgewerbler eine wahre Fundgrube darstellt. *Karl With.*

Verschiedenes

DÜSSELDORF

Die Kunsthandlung Karl Nierendorf, Berlin W. 35, hat in Düsseldorf, Capellstr. 6, ein neues Ausstellungsunternehmen eröffnet, das monatlich wechselnd Arbeiten der zeitgenössischen deutschen Künstler zeigt. An Interessenten wird gratis eine illustrierte Zeitschrift „Die neue Kunst in Deutschland" versandt. Die erste Ausstellung brachte Werke von Nolde. Es folgten Schmidt-Rottluff und Otto Dix mit umfangreichen Kollektionen neuer Arbeiten. *r.*

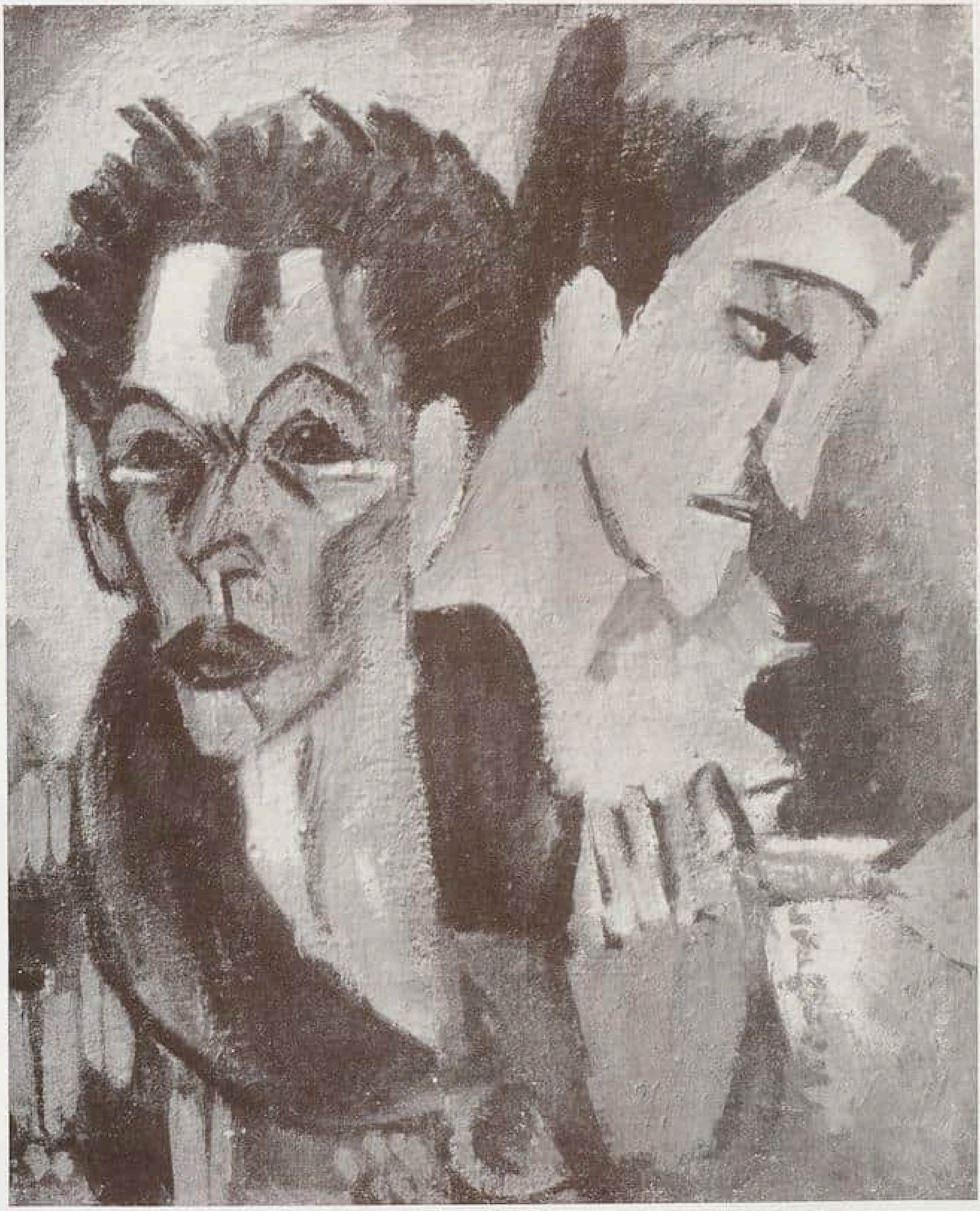
FRANKFURT a. M.

Die XIII. Frankfurter Kunstmesse wird in der Zeit vom 27. September bis 11. Oktober eine Ausstellung veranstalten, die diesesmal der von so viel Romantik umwobenen alten deutschen Reichspost gewidmet sein soll. Gerade Frankfurt hat als Sitz der Reichsmessen und der damit bedingten Residenz des früheren Reichs-Postmeisters, des Fürsten v. Thurn und Taxis, besonders zahlreiche Beziehungen zur alten deutschen Reichspost, die seit den Zeiten Kaiser Maximilians hauptsächlich durch die fürstliche Familie v. Thurn und Taxis betrieben wurde.

Kunsthandel und Künstlerschaft werden wie stets auf der Frankfurter Kunstmesse reich vertreten sein und ihre Kunstwerke und Arbeiten zum Verkauf stellen. Ferner ist für die Kunstmesse die Vorführung von ganzen Räumen geplant, die im Stile verschiedener Epochen mit echten alten Möbeln und Kunstwerken eingerichtet sind. *r.*

KÖLN

Die Galerie Goyert hat ihre Räume nach Ludwigstraße 10, Ecke Minoritenstraße, verlegt und eine Ausstellung mit Bildern des 19. Jahrhunderts sowie einigen Modernen eröffnet. *r.*



Ernst Ludwig Kirchner
Selbstbildnis. 1914, Chemnitz

Die Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlung in Chemnitz

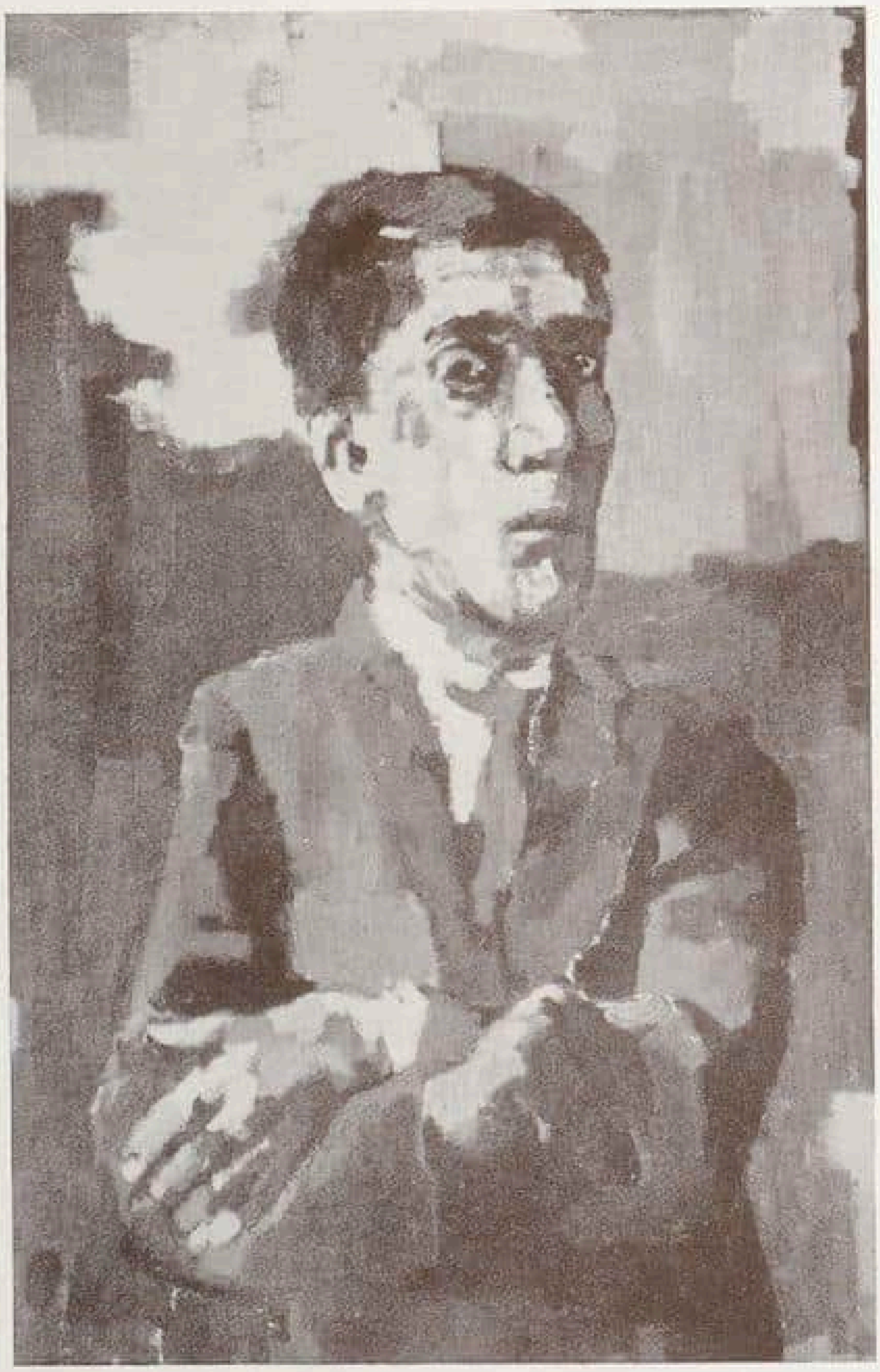
Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln / Von MARTIN RICHARD MÖBIUS

MAN muß wissen, daß es sich um eine Stadt handelt, deren besonderes Merkmal ein enormes Wachstum seit der Jahrhundertwende ist, eine Einwohnerinflation sondergleichen, vom Unternehmertum hervorgerufen. Vorher war Chemnitz mittlere Industriestadt ohne künstlerische Tradition und kulturellen Besitzstand gewesen, Häufung industrieller Anlagen an der Peripherie kleinbürgerlich entwickelter Altstadt. Die Epoche der Mechanisierung brachte ungeheueren Aufschwung für Handel und Gewerbe. Die Folge war ein ungemeiner Kapitalzusammenfluß. Riesige Vermögen sammelten sich in den Händen arrivierter Unternehmer, deren Väter und Großväter noch Handwerker gewesen waren. Ganz vereinzelt zeigte sich neben der rastlosen Einstellung auf Vermehrung und Sicherung des Besitzes Neigung zum Sammeln von Kunstwerken, anfangs aus Gründen der Spekulation, später aus Schätzung. Eine tragfähige Schicht zur Konzentration von Kunstbesitz in einer öffentlichen Sammlung bildete sich nicht heraus, nur gelegentliche Zuwendungen und Stiftungen kamen der „Städtischen Kunstsammlung" und der „Kunsthütte", dem einzigen Kunstverein, zugute. Dementsprechend enthielten beide Sammlungen von der Kunst des 19. Jahrhunderts nur einzelne, zufällige Proben. Von einer Repräsentation der Kunst konnte keine Rede sein. Niemand legte ernstlich Wert darauf, fühlte die Verpflichtung, dafür einzustehen. Tausende von Maschinen waren in Gang zu halten, das genügte, das verbrauchte alle Energien. Kulturell setzte sich nur wenig ab. Die Struktur der Stadt war gegen die Kultur, verhinderte die Bildung größerer Aktionen zu deren Gunsten und verurteilte die kleineren zur Aussichtslosigkeit.

Es kam ein Übergang, hervorgerufen durch intensivere Betätigung der „Kunsthütte" im Ausstellungs- und Sammelwesen, ermöglicht durch Lockerung größerer Geldbeträge zur Anschaffung von Kunstwerken. Noch ergab sich keine Richtung, kein Plan. Was in der „Kunsthütte" und in der „Städtischen Kunstsammlung" an Besitz vorhanden war, kam als Ausgangspunkt bestimmter Sammeltätigkeit, als Kern einer Galerie nur zum kleinsten Teile in Betracht. Die lokale Kunstleistung war immer durchaus provinziell und ohne Höhepunkte gewesen. Es fehlte an einwandfreien Qualitäten, die Grundlagen abgegeben hätten. Als Direktor Schreiber-Weigand, gestützt von einem selten hilfreichen und einsichtigen, also gottgewollten Dezernenten, neben der Ausstellungsleitung der „Kunsthütte" die Leitung der „Städtischen Kunstsammlung" übernahm, gab es so gut wie nichts, was ihn aus dem Vorhandenen heraus zu einem Programm verpflichtet hätte. Zu den geringen Beständen aus der Malerei des 19. Jahrhunderts kamen einige bedeutendere Werke des deutschen Impressionismus, vor allem Gemälde von L. Corinth, M. Liebermann, M. Slevogt und W. Roessler. Man kann heute schon sagen, daß damit im letzten Augenblick durchweg repräsentative Leistungen des Impressionismus der Sammlung eingefügt worden sind. Eine Lücke, die später sehr bemerkt und jedenfalls niemals so einwandfrei geschlossen worden wäre, ist zu einer Zeit, wo der Erwerb erster impressionistischer Qualitäten noch möglich war, aufs glücklichste beseitigt worden.

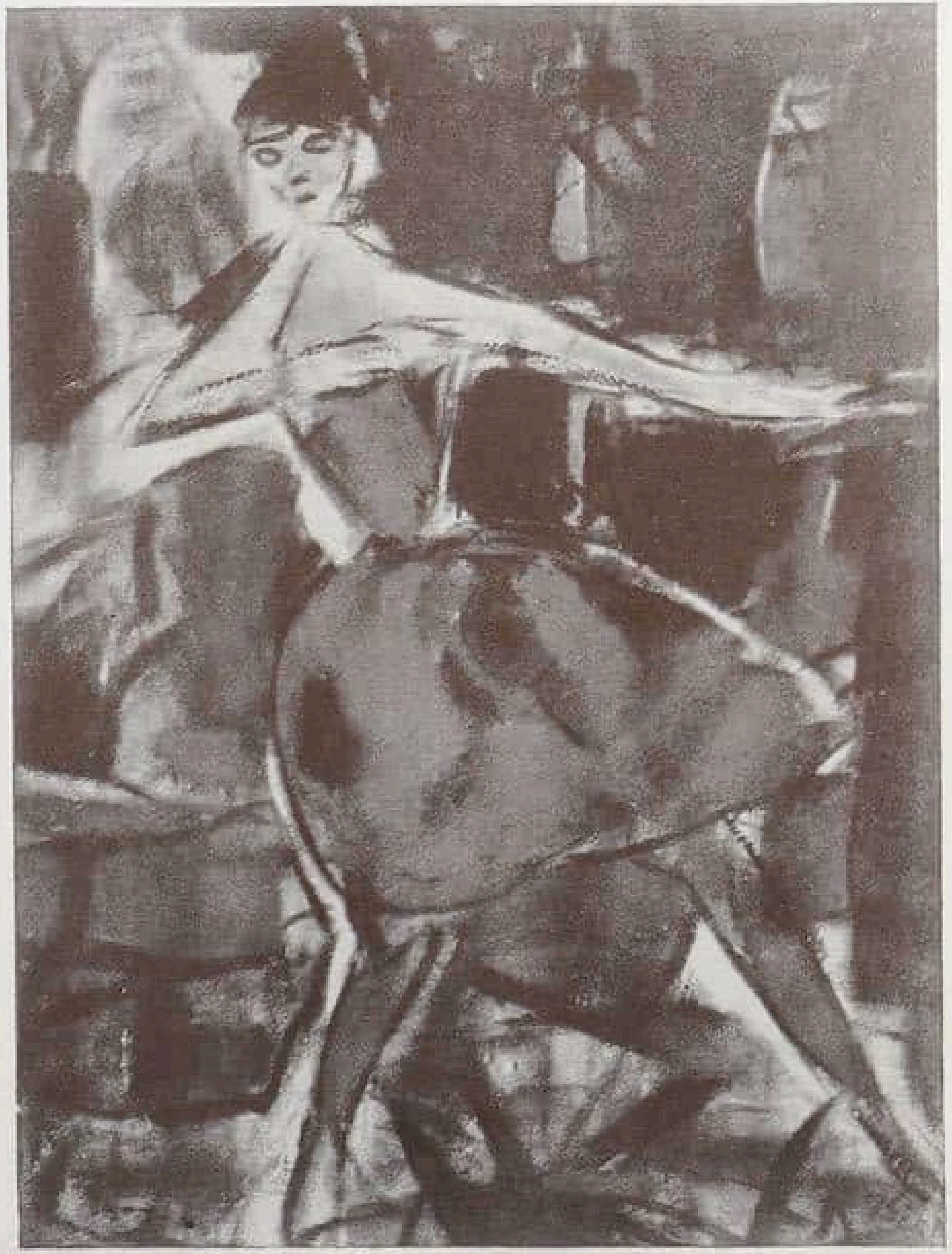
Das westliche Dreieck Sachsens ist künstlerisch kaum jemals Boden für große schöpferische Leistungen gewesen. Es hat sich hier nichts abgelagert, was starkes Wachstum hätte ermöglichen können. Aber vor etwa zwanzig Jahren zog sich hier ein Gewitter zusammen, das sich im Expressionismus entlud. Die Spannungen waren ungeheuer, und vielleicht ist es das Überspannte dieser Zeit gewesen, das einen solchen Radikalismus und eine solche Entladung erzwang. Man muß wissen, daß E. L. Kirchner, E. Heckel, M. Pechstein und K. Schmidt-Rottluff in diesem Dreieck aufgetaucht sind, bis auf E. Nolde und O. Mueller alle Mitglieder der „Brücke", die sich in Dresden konstituierte. Es erscheint nicht zufällig, daß die vier erstgenannten Maler, die hier heimisch sind, in ihren Anfängen ein einheitliches Programm entwickelt haben, das zum größten Teil die Bewegung des Expressionismus gestützt hat. Wahrscheinlich wird einmal eine Zeit kommen, wo die Leistungen der „Brücke" eine Epoche darstellen, eine romantische Epoche, jedenfalls etwas in der Kunstgeschichte Einzigartiges, Unvergleichliches. Auch aus nächster Nähe, aus der Zeitgenossenschaft ergibt sich die Sicherheit des Urteils, daß die Brückekünstler feste, in der Historie begründete Werte geschaffen haben, deren Erwerb für eine Sammlung inmitten der Entstehungsorte natürliche Verpflichtung darstellt.

Daraus hat die Sammeltätigkeit für die „Städtische Kunstsammlung" ihre Ziele und Grenzen bezogen, ununterbrochen ist die Leitung bemüht gewesen, das Werk der Brückekünstler nach Möglichkeit zusammenzubringen und die Sammlung repräsentativ zu gestalten. Es soll hier nicht die Rede von den Gemälden und Graphiken sein, die in den letzten Jahren unter den genannten Gesichtspunkten erworben worden sind. Es handelt sich um einige Neuerwerbungen, deren Erwähnung und Schilderung auf mehr als ein gewöhnliches Interesse rechnen darf. Der Besitz an Werken K. Schmidt-Rottluffs wurde durch das Gemälde „Kranker Junge" (Abb.) von 1915 ergänzt, eine sehr wichtige, programmatische Arbeit aus der Zeit, da Schmidt-Rottluff die letzten Konsequenzen seiner Einstellung zu ziehen begann. Die Deformation des Körpers ist noch nicht vollkommene Gestaltung aus der Welt der Vorstellung, das Ganze noch keine Morphologie einer Welt, die sich eingebildet hat. Aber mit unerhörter Selbständigkeit ist die Welt der Anschauung schon verwandelt. Der Junge ist krank, sterbenskrank; die Beine, die Arme, der ganze Körper haben aufgehört, das zu sein, was die Worte bezeichnen, es sind nur der Kopf da und die beiden aufgerissenen Augen, zwei Tore, durch die alles Dunkle, Drohende hemmungslos flutet. Absterbend sind auch die Farben, das fahle Olivgrün des Gesichts, das Erdbraun des Anzugs, das Ungefähr der Umgebung. Alles welkt, siecht hin. Es würde schwer fallen, ein Bild zu bezeichnen, das mit ebensolcher Gewalt das Grauen des verfrühten Sterbens ausdrückt. Nicht weniger stark im Ausdruck, wenngleich von undurchdringlichen Geheimnissen durchsetzt, ist das „Selbstbildnis" (Abb.) von E. L. Kirchner aus dem Jahre 1914. Der Maler zeigt mit erschreckendem Ungestüm seinen verzweifelten Grimm, die Unerträglichkeit der Einsamkeit. Der Griff des Dämons umklammert ihn, diabolisch verzerrt, reckt er sich hoch. Hinter ihm trauert eine Frau, schweigt hoffnungslos in sich hinein, abgewandt, doch unzertrennlich. Soviel Magie ist in diesem Bild, daß die Worte nicht ausreichen, es zu schildern. Die Farbe ist von unerhörter Ursprünglichkeit und Bestimmtheit. Beide Gesichter stehen grün und blau in fiebrig entzündetem Rot. Die Spannung in der Skala ist nicht zu schildern, sie wirkt beinahe schmerzhaft. Dieses Selbstbildnis enthält alles Phänomenale, was Kirchners Malerei eigentümlich ist, und macht es zum Mittelpunkt der anderen Ge-

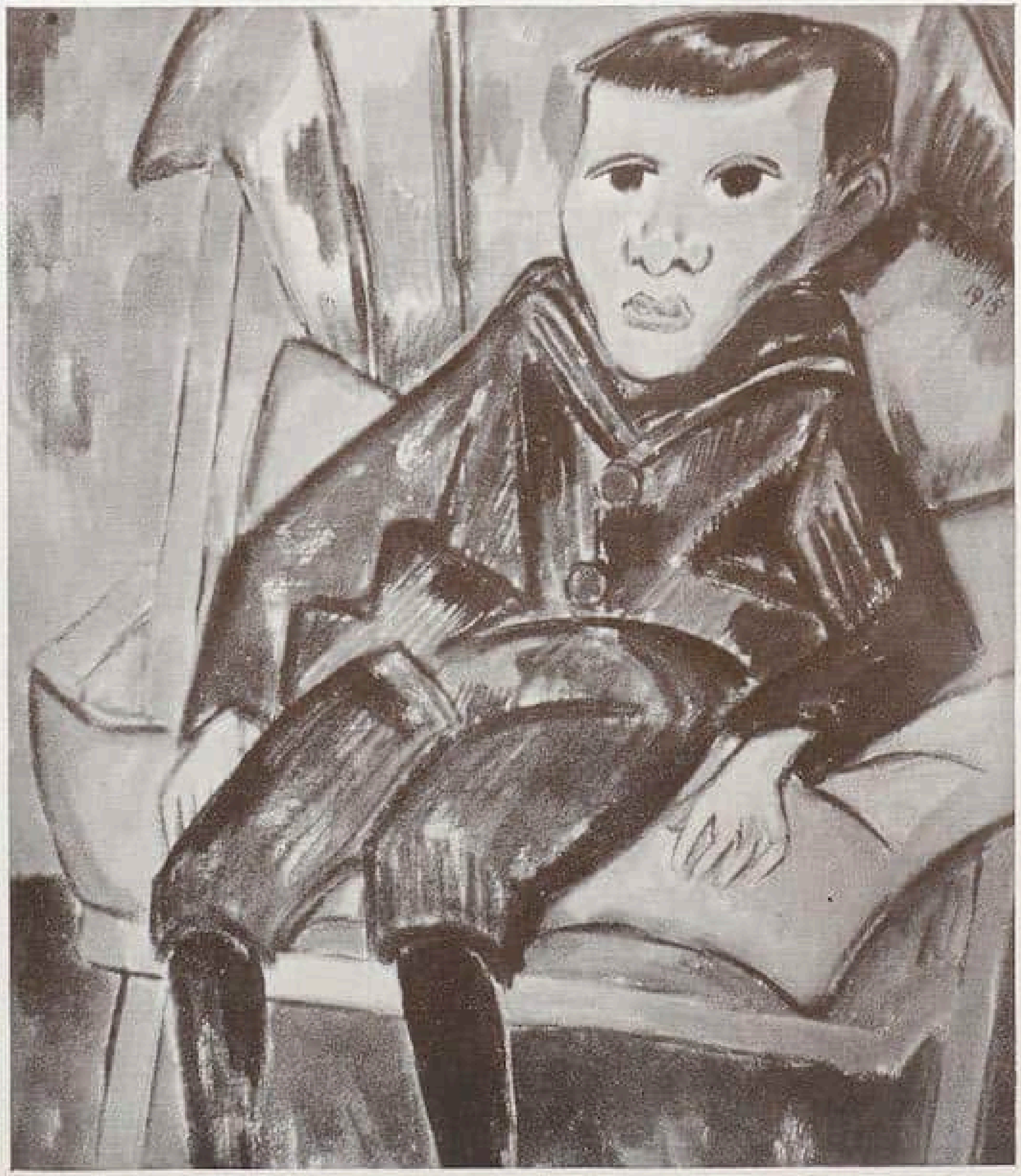


Oskar Kokoschka
Selbstbildnis. 1922

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin



Christian Rohlfs Tänzerin



Karl Schmidt-Rottluff Kranker Junge. 1915

mälde, die aus früherer Zeit stammen. Die Erwerbung eines neueren Werkes steht unmittelbar bevor.

Es ist schon gesagt worden, daß eine Reihe bedeutender impressionistischer Gemälde eine besondere Gruppe bildet, zu deren Ergänzung ein Spätwerk M. Liebermanns, der „Parkweg“ (Abb.), vom vorigen Jahre erworben worden ist. Eine vollkommen souveräne Malerei, ohne die geringste Absicht einer schön gemachten Oberfläche, nichts als unmittelbare Projektion einer Impression. Die späte Neigung Liebermanns zum wolkigen Schwarzweiß, zur gleichmäßig grauen Stufung von geringem Kontrast ist durchbrochen von einer warmen Strömung lebhafterer Farben; in jedem Spachtelhieb, jedem Pinselstrich zuckt die unmittelbare, prompt erwiderte Empfindung. Es war notwendig, die Reihe der Gemälde Liebermanns mit einem seiner letzten Bilder zu vervollständigen, noch nötiger war die Vervollständigung der Sammlung nach der Seite der großen Maler hin, deren Leistungen keinem der aktuellen Programme entsprechen. Es gelang der Sammlungsleitung, O. Kokoschkas „Selbstbildnis“ (Abb.) von 1922 zu erwerben, eine der rarsten Sonderleistungen, ein Höhepunkt der modernen Malerei. Es entstammt der Dresdner Zeit, zeigt den breiten, flächigen Strich und die ganze Kühnheit farbiger Gruppierung, die Kokoschkas eigentümlichste Note ist. Eine Sensation sondergleichen ist der dunkelkobaltblaue Rock vor dem breiten Fetzen Gelb, zwischen den Fahnen Hellblau, Grün und Braun. Das Gesicht steht mit unheimlicher Plastizität vor dem flächig ausgebreiteten Grund. Die beleuchtete Hälfte gruppiert sich um einen rotgelben Fleischton, die beschattete um ein violettes Braun. Die Farben wiederholen sich in den Händen. Die Haltung des Kopfes, der Stillstand einer eben beendeten Gebärde ist von äußerster Beredsamkeit. Mit unwiderstehlicher Gewalt fühlt man die ganze unsägliche Getriebenheit, Besessenheit, Preisgegebenheit dieses Künstlers, der in allem, was er schafft, die Grenzen dessen überschreitet, worin die Stumpfheit uns zu leben zwingt, der das aufreißt, was zu unterst liegt, und so herzeigt, daß eine neue Wirklichkeit entsteht.

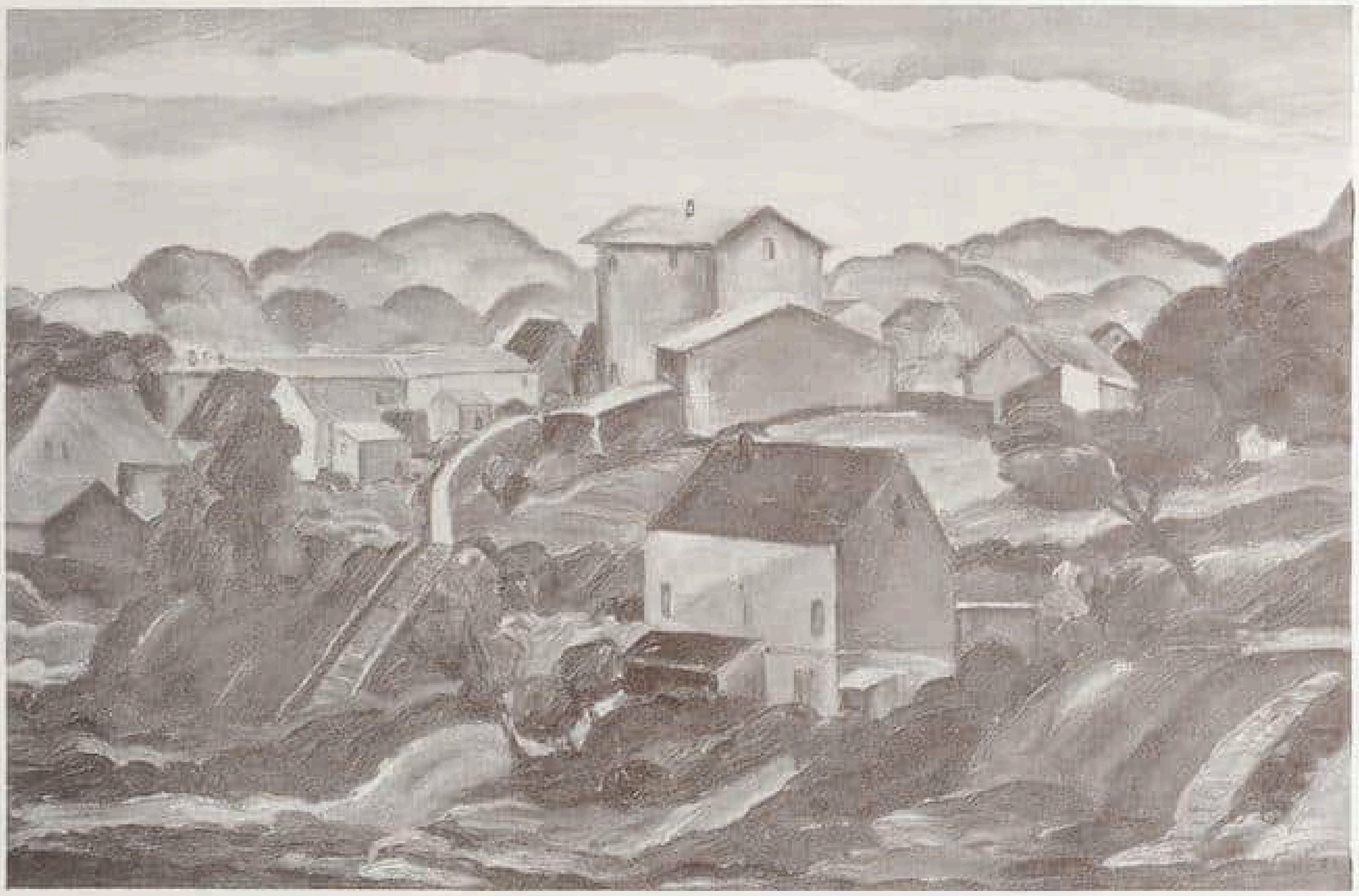
Es wäre noch von der „Tänzerin“ (Abb.) von Ch. Rohlfs zu sprechen, ein großes Aquarell von außerordentlicher farbiger Feinheit. Ein dunkles Spiel von Kobaltblau und Karmin, das helle Dreieck des Gesichtes in der Mitte. Ein Tanz der Farben zwischen sich auflösenden Bewegungen der Glieder, eine Malerei, die schon vom Klang der Farben eine besondre Schönheit überkommt. Von Gustav Schaffer, einem der ersten heimischen Künstler, ist die „Ahlbecker Landschaft“ (Abb.) angekauft worden, ein Gemälde, das im Zusammenhang mit mehreren anderen, die früher erworben worden sind, gewertet werden müßte. Die Beschränkung auf die Arbeit mit dem Spachtel hat Schaffer eine größere malerische Freiheit ermöglicht. Es ist ihm gelungen, eine klare Tektonik und schöne, farbige Stufung zu erzielen, in dieser Hinsicht ist die Landschaft im Gesamtwerk einzigartig. Zu der Sammlung der Plastiken sind der „Stehende Mann“ (Abb.) von E. de Fiori, eine Stukkofigur mit allen Merkmalen von Fioris hohlkehliger Plastik, und der „Weibliche Akt“ (Abb.) von J. Abbo gekommen. Abbos völlig gegensätzliche Gestaltungsart zeigt sich deutlich, jede Form spannt sich von innen, wie von einem Spannungszentrum aus und wölbt sich mit unerhörter Tastbarkeit der Übergänge zu breiten Rundungen.

Aus der letzten Ausstellung der Berliner Sezession ist von J. Abbo die „Büste Dr. Friedländer“ erworben worden, ein Zinkguß von außerordentlicher Qualität und unsäglicher Lebendigkeit der Oberfläche. Man muß die vielen groben Machwerke derer, die Rodin fasziniert hat, im Gedächtnis

haben, um abschätzen zu können, welche Behutsamkeit, Beweglichkeit und Feinfühligkeit bei dieser Plastik am Werk gewesen ist. Bei aller Folgsamkeit des Plastikers gegenüber den wesentlichen Merkmalen des Modells ist eine strenge Zusammenfassung der Wölbungen zum runden plastischen Gebilde erreicht. Auch hier zeigt sich die Eigenart Abbos, die Form um ein inwendiges Zentrum gelagert zu spannen. Mit diesen beiden Plastiken befinden sich ein sehr frühes und eines der letzten Werke Abbos in der Chemnitzer Sammlung. Außerdem wurde die Kleinbronze „Liegendes Pferd" von G. Wolff erworben, ein Kunstwerk von schönster Einfachheit der Form und Bestimmtheit des Ausdrucks. Besondere Erwähnung verdient noch die Erwerbung einer Handzeichnung von H. v. Marées, eine Kompositionsstudie in Rotstift, wahrscheinlich zu den Entwürfen der „Lebensalter" gehörend.

Letzthin ist es gelungen, noch E. Munchs „Alfa og Omega", die berühmte Lithographienfolge aus der Zeit der Universitätsbilder, zu erwerben. Es ist Munchs erster Zyklus graphischer Blätter, aber er enthält schon alles, was aus dem späteren Werk nicht wegzudenken ist, den wogenden, auf wenig Linien beschränkten Ausdruck und den weiten, offenen Strich. Zu gleicher Zeit kamen das Selbstbildnis von 1895, die Bildnisse Drachmann und Sinding in die Sammlung des Graphischen Kabinetts. Es versteht sich, daß bei jeder Gelegenheit Blätter der bedeutenderen Graphiker erworben werden, vor allem solche, die in den Kreis der „Brücke" gehören. Der bedeutende Bestand an Graphik von K. Schmidt-Rottluff wurde durch die Mappe „Fischer" vermehrt, von E. L. Kirchner kamen Handzeichnungen hinzu. Im übrigen sind noch eine Reihe anderer Arbeiten für die Sammlung erworben worden, deren Erwähnung hier nicht folgen kann. Angesichts dieser Bereicherungen bleibt nur noch der Wunsch und die Hoffnung zu äußern, daß es der Leitung der Kunstsammlung, allen offenen und heimlichen Widerständen, aller Trägheit und Gleichgültigkeit zum Trotz, gelingen möge, der Sammlung immer wieder die Kunstwerke zuzuführen, die alles das enthalten, was unsere Zeit bestimmt und ihre künstlerische und geistige Lebendigkeit bewirkt.

Edvard Munch. Liebespaar



Gustav Schaffer — Ahlbecker Landschaft

Max Liebermann — Parkweg

Hermann Möller c.S. 365

Ernesto de Fiori

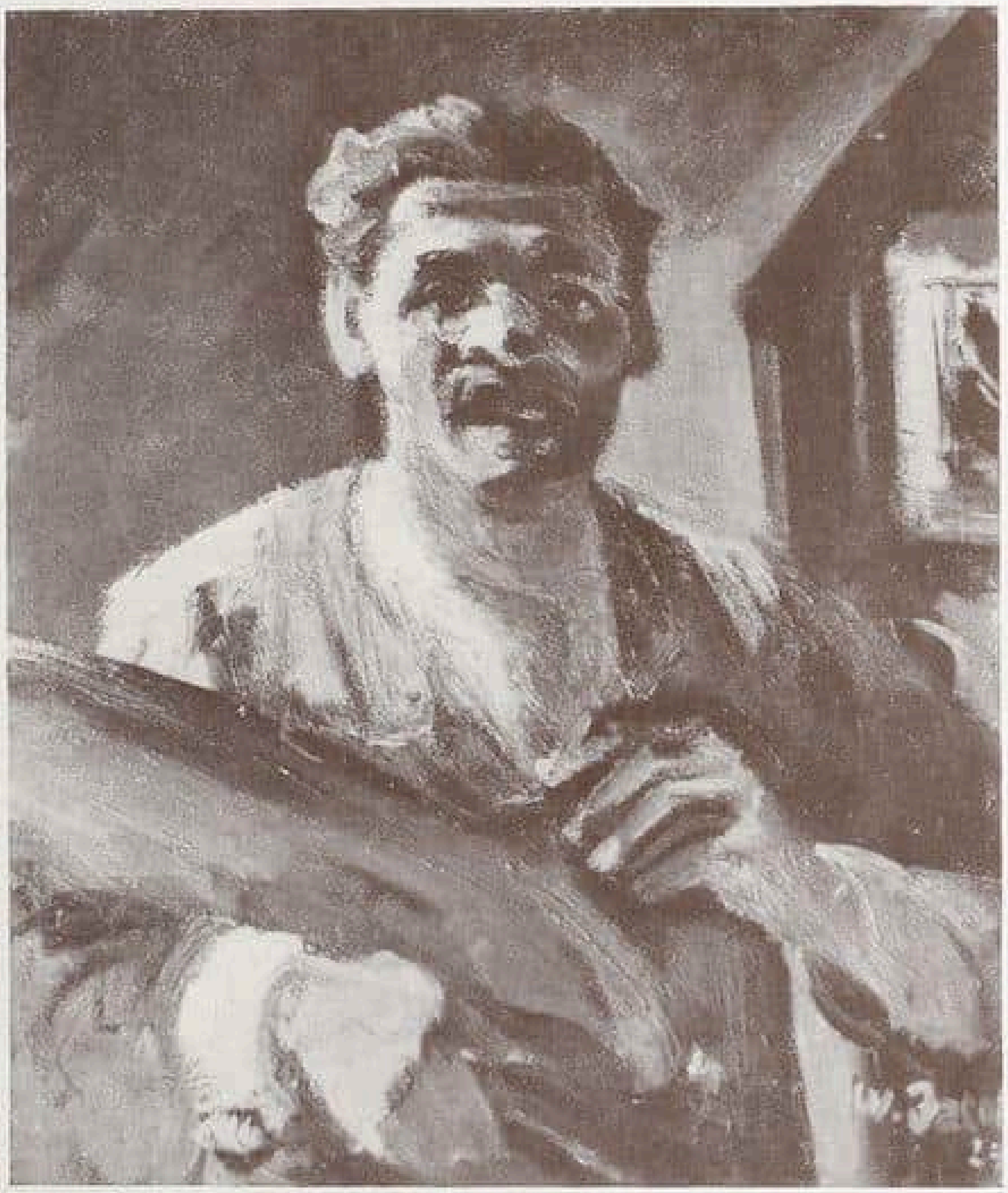
Stehender Mann

Jussuf Abbo

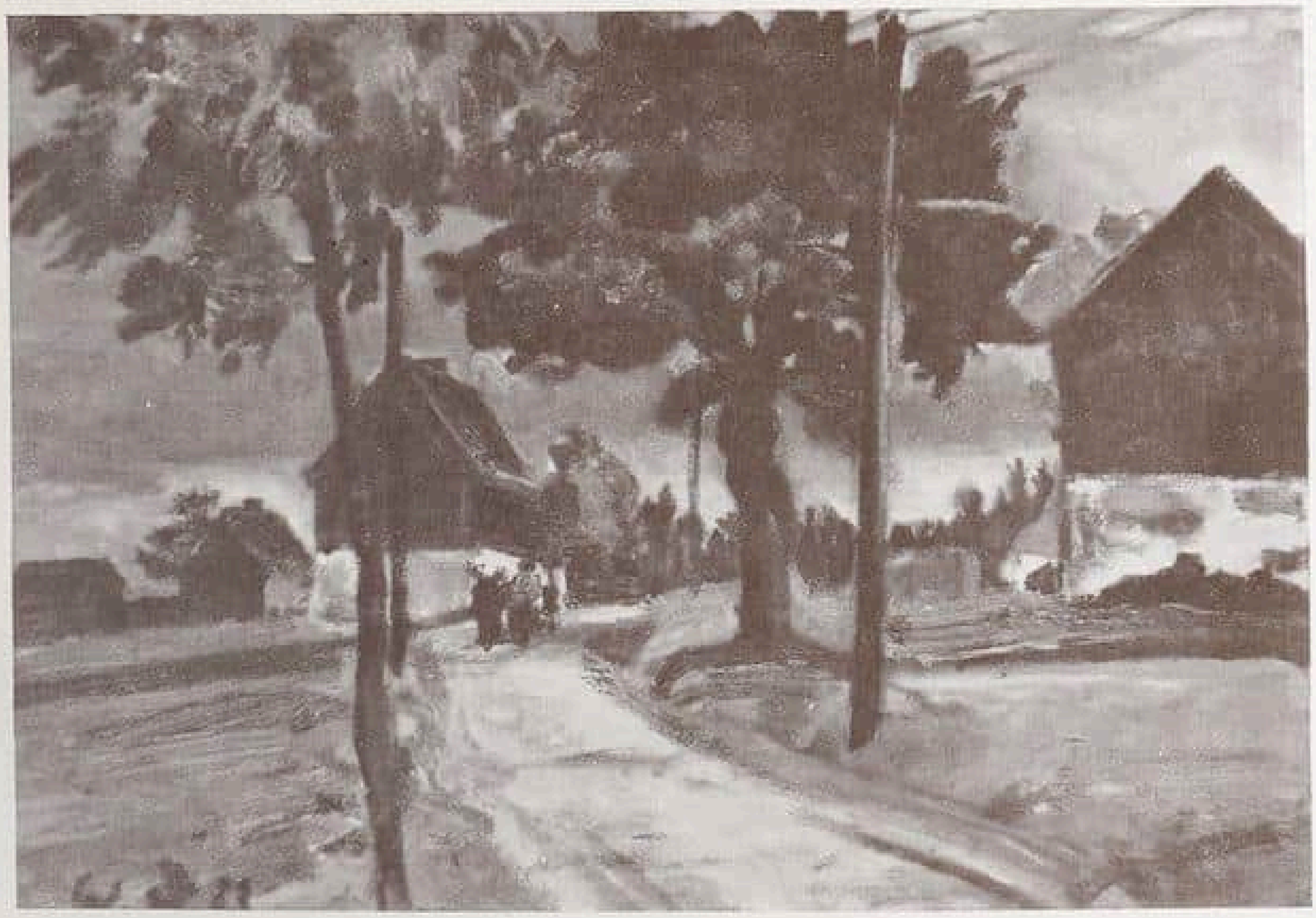
Weiblicher Akt

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

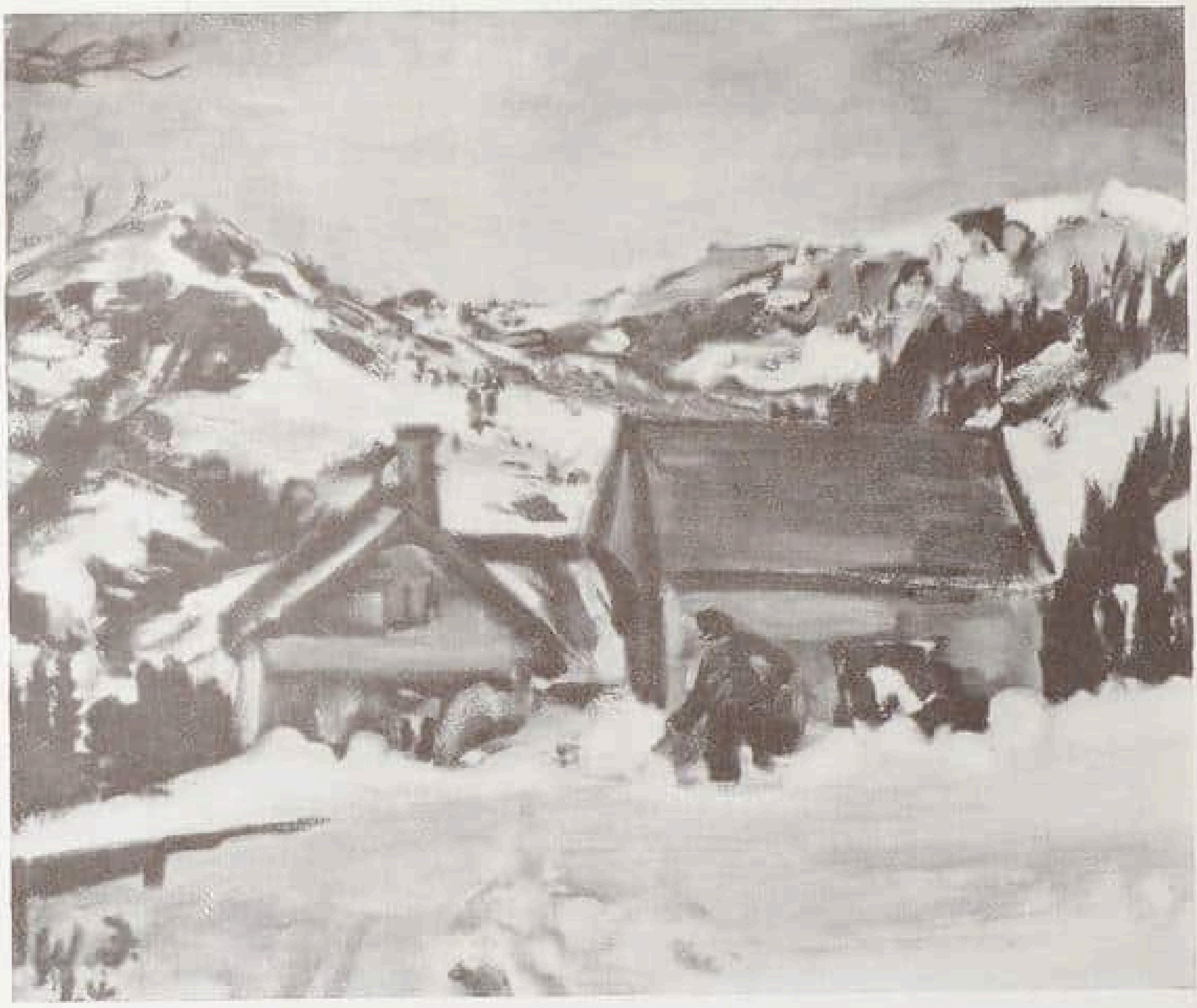
Zu: M. R. Möbius: Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlungen in Chemnitz



Walter Jacob Selbstbildnis



Walter Jacob Landstraße 1923



Walter Jacob — Schweizer Landschaft

Walter Jacob — Kronberg

Walter Jacob

Von HILDEBRAND GURLITT
Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

KLARHEIT und Ordnung sind wieder als ein Ziel der Kunst erkannt. Allerorten arbeiten wieder die Gehirne, allerorten wird berechnet, konstruiert, ausbalanciert. Leider aber vergißt man oft, daß Ordnung an sich noch gar nichts bedeutet, daß es darauf ankommt, was geordnet wird. Zahlen und Masse sind leicht in klare Verhältnisse zu bringen. Das Geheimnis aber, hinter dem die Kunst erst anfängt, ist die Ordnung des Lebendigen. Nur wo Leben hinter Konstruktion und Komposition gebannt ist, haben diese Sinn, wird Ordnung Kunst. Doch werden wir dieses Ziel nicht gewaltsam erreichen. Wir, die wir eben noch suchten und irrten, noch ohne Richtung schwankten, Ausbrüche des Gefühls, hemmungslose Hingabe als hohe Werte achteten, sind allzuweit von jeder Klarheit ab. Heute wäre ein Mensch, der ein reiches Leben, seine Kunst zu klarer Ordnung führte, ein noch größeres Wunder wie sonst. Man wird Geduld haben müssen.

Der Maler Walter Jacob versucht es, seine ungestüme Kraft, die Glut seines Blutes ohne Abschwächung in eine klare Form zu zwingen.

Er wurde als der Sohn eines Malermeisters in der Stadt Altenburg vor etwa dreißig Jahren geboren. Nach der Schulzeit lernte er in einem Weingeschäft und später bei seinem Vater; lief nach Berlin davon und arbeitete, wo es etwas zu verdienen gab. Immer aber zeichnete und malte er, wenn ihm Zeit blieb. Als der Krieg kam, wurde er Soldat. „Es schien mir, als wäre ich plötzlich zu Hause oder bei Mutter", sagt er davon, im Gegensatz zum Leben vorher. In den Jahren der Revolution besucht Jacob die Dresdner Akademie. Hier erst beginnt sein eigentliches Studium. Sein Lehrer Sterl konnte ihm gerade in dieser Zeit nur wenig sein. Doch tritt er in persönliche Beziehungen zu Kokoschka. Er nimmt in Dresden viel fremde Kunst auf. Sein Leben wird wild und kompliziert. Vor Jahren sah man seine Arbeiten zum ersten Male neben Plastiken von Eugen Hoffmann. Es waren mit fliegender Hand hingeworfene Porträtköpfe, in denen man aber doch schon den heißen Atem seiner Begabung spüren konnte. Er war vom allgemeinen Taumel der Zeit, in der er als junger Mensch mitten innestand, ergriffen. Seine frühen Arbeiten sind oft brutal, oft ein rauschhaftes Austoben in einem Wirbel von Farbe, manchmal auch erste Versuche einer Komposition, aber noch nirgends etwas Geschlossenes. Disziplin, Erfahrung, Mäßigung fehlt, aber überall ist drängender Wille und eine Fülle von Einfällen. Er malte Bekenntnisse einer hingegebenen Begeisterung an die Leidenschaft an sich.

Doch bleibt Walter Jacob hier nicht stehen. Sein nahes Verhältnis, seine Liebe zur Natur trennt ihn von andern Künstlern unserer Zeit. Er flieht nach diesen ersten wilden, abstrakten Versuchen aus der überhitzten Atmosphäre der Großstadtateliers von 1918/19 aufs Land. Er faßt jetzt sein Leben fester an, wohnt am Meer, in Oberbayern, in Worpswede und zuletzt in der Schweiz. Er arbeitet im Freien, anfangs stammelnd noch und ohne Kenntnisse, anfangs ohne Absicht, abschließende, durchgeformte Bilder zu schaffen. Er will nichts als den Baum, den Berg, das ganze Land abbildend begreifen, nur einfach das Lebendige draußen, das ihn in jedem kleinen Ding staunen und ehrfürchtig macht, festhalten. Beim Arbeiten aber fließt in die kühl gemeinte Abbildung der Natur — vielleicht anfangs unbewußt — seine hingebende Liebe. Was so entsteht, läßt entfernt an Corinth denken, des Meisters mit Sinnlichkeit geladenen Pinselstrich meint man auch in Jacobs Bildern wieder-

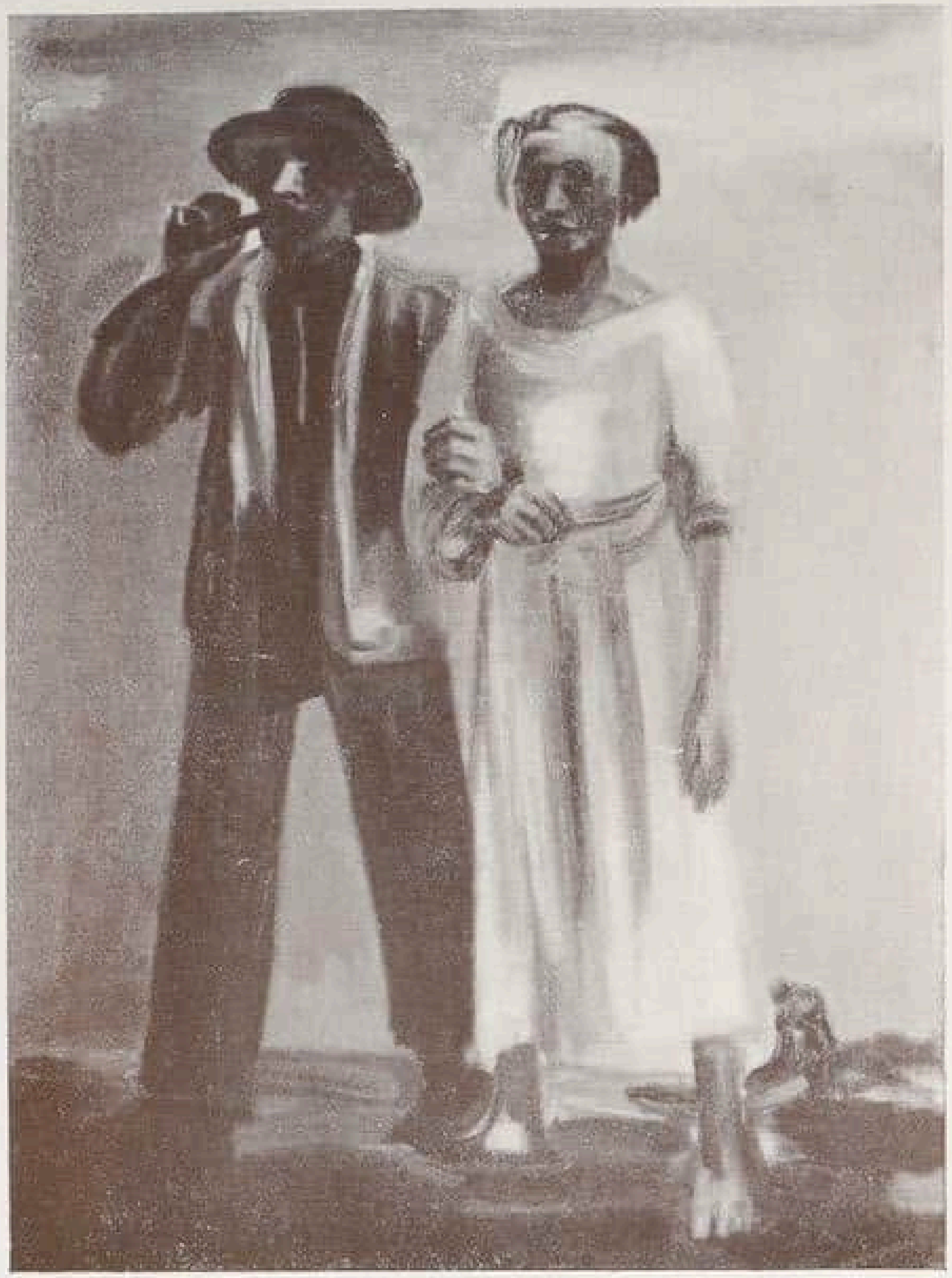
zufinden. Tag für Tag ging er immer von neuem daran, das einmal Gesehene und Begriffene durch Linie und Farbe zu verdeutlichen. Tag für Tag kratzt er ab, was er vorher geschaffen. Was er aber, wie den Berg, in kurzer Zeit malt, ist das Resultat vieler Versuche. Es entstehen Werke, in denen alles gesteigert ist. Der Wald, die Landstraße oder der Kronberg gehören hierher. Wichtig ist es, daß Jacobs Kraft nicht matt wird, daß er durchhält, daß die lange Arbeit das Werk nicht kalt und ausgeklügelt macht, daß er die Bilder nur immer weiter vorwärts treibt in der Macht des Ausdrucks.

Im letzten Herbst kam Walter Jacob ins Atelier der Stadt zurück. Nicht um von neuem fremde Kunst aufzunehmen, sondern um sich zu sammeln, um Ruhe zu haben vor zuviel Eindrücken in der Natur. Er fängt an, Bilder in freier Komposition zu schaffen, Bilder, in denen er draußen Gesehenes verwendet, um eigenstes auszusagen. Werke wie das „Paar" oder „Der Badende" entstehen. Seit ich sie sah, glaubte ich daran, daß hier einer arbeitet, der etwas zu sagen hat. Das Paar vor allem wird man bewundern und lieben müssen, wie es kühn und sicher schreitet, wie es aus mächtigen Farbflecken schlicht fest und groß gebaut ist.

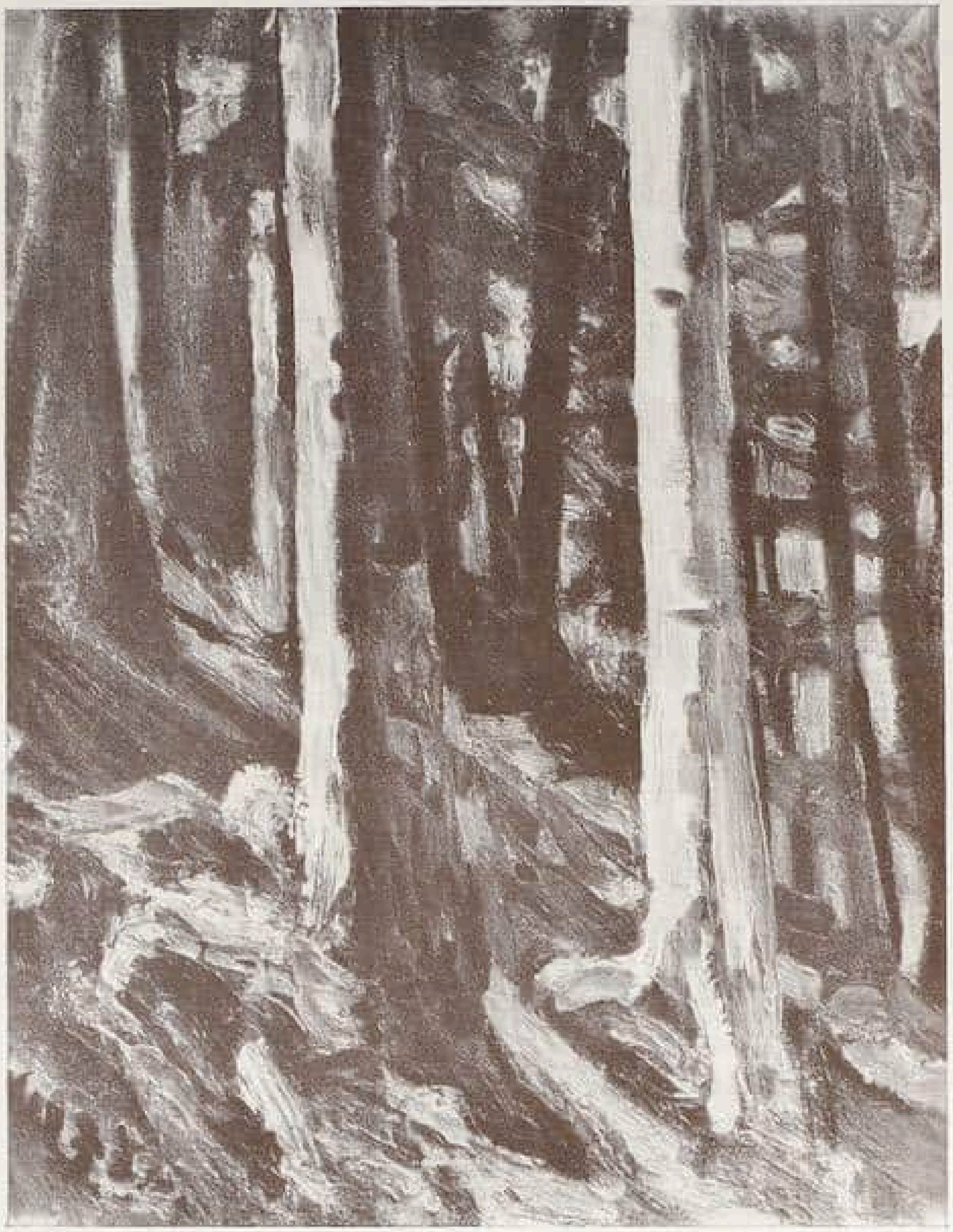
Nebenher gehen immer neue Studien. Zeichnungen eines Hinterhofes zeigen, wie es ihm gelingt, auch die Kahlheit der Stadt zu verlebendigen, Zeichnungen nach einem weiblichen Akt die sinnliche Gewalt seiner Kunst, Porträts, wie er zugreifen und ohne Schonung darstellen kann, Zeichnungen nach seiner Frau seine Art, Stilles und Zartes auszudrücken. Entwürfe für noch ungeklärte Bilder sind Zeugnis seiner schöpferischen Phantasie.

Zwar Vollendung und Abschluß sieht man noch nirgends. Walter Jacob versucht es nicht, mit billigen Mitteln seine Arbeiten „fertig" zu machen, die Komposition zum „Stimmen" zu bringen. Lieber läßt er die Bilder roh und unfertig, als daß er die Spannung einer Linie schwächte oder eine Farbe ohne Ausdruck schafft. Jacob will nicht vorausgreifen, er glaubt daran, daß in ihm und in seiner Arbeit etwas langsam reift, was einfach und geschlossen ist. Er spürt in sich den starken Drang zu immer neuem tastenden Versuch, das Große. kaum Nennbare eindeutig auszudrücken, was den Gehalt seiner Bilder ausmacht: das einfach Tapfere einer brennenden Liebe für alles Lebende, ein frohes Jasagen zu den Sinnen.

Max Pechstein. Mutter und Kind

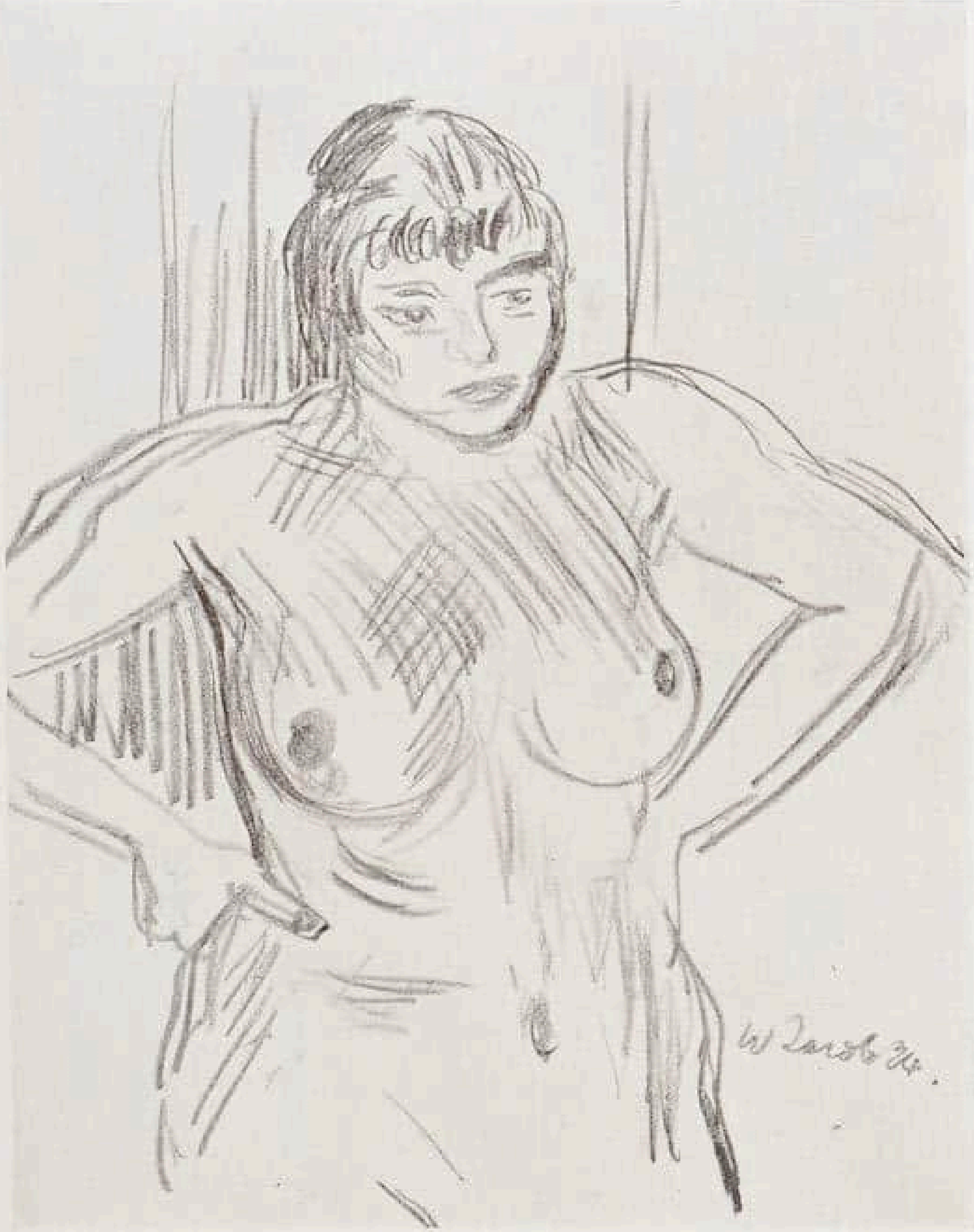


Das Paar. 1924



Wald. 1922

Walter Jacob



Akt. 1924

Selbstbildnis. 1924

Walter Jacob

Der dritte Salon der Tuilerien

Von H. MARTINIE

IM Salon der Tuilerien hält auch in diesem Jahr die Neigung zu dem eigentlichen Bilde an. Es scheint, als ob die Maler immer stärker das Bedürfnis fühlten, zu komponieren. Sie verzichten darauf, ihre Gefühle mit höchster Intensität zu offenbaren; auch hat der Kubismus seine Entwicklung zur angewandten Kunst vollzogen (wie es unser Kollege Adolphe Basler schon klar vorausgesehen hatte); er hört deshalb auf, eine geistige Bewegung zu sein. Er hat sich dem Alltag angepaßt: man findet ihn überall: in Zeitungsannoncen, Anschlagzetteln, Kinos, Schaufensterdekorationen und in den verschiedensten Schmuckgegenständen. Er ist banal geworden wie alles in dem Kunstgewerbe, das nur schwer das „Fabrikmäßige" vermeidet[1]. Er hat dasselbe Schicksal wie der „modern-style", der in Liberty und den Untergrundbahnhöfen ein trauriges Ende fand. Es wird dies das Schicksal eines jeden Stiles sein, der sich willkürlich vom wirklichen Leben entfernt. Der Kubismus hat den Nimbus einer intellektuellen Kraft verloren, auf dem anfangs seine Stärke beruhte. In der Theorie und durch die Tat haben die Kubisten bewiesen, daß sie außerstande sind, ein wirkliches Kunstwerk zu schaffen. Heute, gestern, überhaupt immer sind ihre Bilder Partieware. Die kubistischen Arbeiten geben keinerlei persönliche Eigenschaften wieder, ohne die es überhaupt keine Kunst gibt, sie scheinen alle von derselben Hand und aus derselben Zeit zu stammen. Den Beweis liefern ganz mäßige Maler, die mit einigem Fleiß ein gutes kubistisches Bild zustande bringen. So findet sogar Braque, der ungewöhnlichste und zarteste der Kubisten, der unnachahmlich schien, ziemlich geschickte Nachahmer. Man erlebt es sogar, daß ein mäßiger Karikaturenmaler jedes Jahr gute kubistische Bilder malt.

Der Kubismus, der die Maler so stark beeindruckte, hat jeden Einfluß verloren und bewirkte aus natürlicher Reaktion eine heilsame Rückkehr zu Natur und Ordnung, die in dem diesjährigen Salon ebenso fühlbar ist wie das Bedürfnis, die Empfindungen und Eindrücke zu mäßigen, von dem ich oben sprach. Aber dem langanhaltenden Widerstand gegen „Fauves" und Impressionisten fehlt es an Kraft und Beredsamkeit.

Es wäre möglich, daß dies allgemeine Maßhalten auf einen Mangel an Temperament zurückzuführen ist. Durch den Neoklassizismus haben die Maler gelernt, wie man ein Bild malt, doch müßte sich dieser Kenntnis ein wenig Lyrik und eine persönliche Note zugesellen. Mäßigung darf man nicht mit Schwäche verwechseln. Nach den stürmischen Ausbrüchen einer leidenschaftlichen Jugend ist uns der nackte Naturalismus von Coubine besonders lieb als Ausdruck einer stetig wachsenden Kraft. Niemand hat die Rückkehr zum wirklichen Klassizismus glücklicher vollzogen als er. Bei ihm ist die Ordnung organisch und die Harmonie beruht auf dem Zusammenklang der verschiedenartigsten Eigenschaften. Jedes Bild lebt in seinem Licht, während die meisten Maler wahre Beleuchtungskünste anwenden. Besonders bemerkenswert ist ein ganz in weiches Licht getauchter Rückenakt mit guten Proportionen. Othon Friesz stellt einen Akt, ein Porträt, eine Komposition, Blumen, Skizzen aus. Alles ausgezeichnet. Heute malt niemand mit mehr Autorität, trotz der Freiheit. Besonders gut gibt er die Atmosphäre wieder; in Les Vendanges verdrängen die Personen die Luft und scheinen bewegliche Schatten. Andere Maler stehen durch ihre persönliche Note abseits.

[1] F. Fels sagt humorvoll: „Aus Kubismus macht man Lehnstühle, Pinassen, Kuchen, Paläste, Hüte."

Chabaud malt mächtige, kontrastreiche, südliche Landschaften. De Waroquier ist weicher und lebendiger, wie immer gesund und warm im Ton; Pascin delikat und voluptuös; de Vlaminck melodramatisch, dann sind noch Frélaut, Lyrique zu nennen.

Diese sind schon bekannt durch ihren persönlichen Wert. Wenn man die Zuletztgekommenen fragt in der Erwartung — man weiß nicht, ob man sagen soll, in der Hoffnung — auf einen neuen Aufschwung, so findet man allgemeine Besonnenheit den aufregenden Problemen gegenüber, die sich jedermann aufdrängen. Das ist nicht gut. Gewiß erreicht der Durchschnitt schon genügendes, die Neulinge können schon ein Bild „machen", aber man muß sehen und fühlen. Der schlimmste Fehler ist der Mangel an Begeisterung und ausgesprochenem Geschmack. Einige sehr begabte, wie Goerg, verfallen in Manierismus oder verlieren sich im Detail, wie Foujita, dessen Kunst am Ende scheint. Andere begnügen sich damit, recht laut zu sein, damit man sie bemerkt. Sie wollen nach Julien Benda „verblüffen", um ein eiliges und zerstreutes Publikum zu fesseln, das nur aufmerkt, wenn man es vergewaltigt. Aber was könnte uns noch in Erstaunen setzen oder befremden nach den Bitternissen und reinen Tönen der „Fauves", nach den Verirrungen der Kubisten und Futuristen? Es scheint viel leichter, persönlich zu sein, eine einfache Formel den letzten Übertreibungen entgegenzusetzen. Und schon schießen die Neoklassizisten wie Pilze aus der Erde. Unglücklicherweise ist dies gemeinsame Kehrtmachen weniger eine Frage des Talentes als der Mode.

Einige Maler jedoch sind auf dem rechten Wege; wie Kayser, ein gediegenes und feinsinniges Talent; Vergé-Sarrat wird immer persönlicher; Iser ist kräftig und echt in der Farbe. Zu nennen sind ferner: Zak, Utter, Auffray, Domenjoz, Hayden, Kramstyk, Kars, Per Krohg, Berman, Bárat-Levraux, Billette, Favory, Bouche, Bosshard, Brabo, Céria, Chagall, Conrad-Kickert, Daragnès, Darel, Feder, Gimmi, Mainssieux, Péquin, Tobeen; endlich die Frauen Halicka, Lewitzka, Valentine Prax, Hermine David, ein starkes erzählendes Talent, endlich Berthe Martinie, deren Werke zu den ansprechendsten in diesem Salon zählen.

Doch sind auch noch einige Kubisten vertreten mit Werken, die denen vor 15 Jahren erstaunlich ähnlich sehen. Gibt es etwas Niederdrückenderes als diese absolute Unfähigkeit des Fortschrittes und der Entwicklung? Aus der Reihe der traurigen Nachahmer hebt sich ein Talent wie Léger heraus durch die originellen Versuche, die einen echten Sinn für große Dekoration verraten, und durch die geschickte Wahl von Sujets aus der Mechanik.

In der Skulpturensammlung fällt eine Eva von Despiau auf durch kühne Maße und Unbefangenheit; ferner sind gute Büsten von demselben Künstler da, von Loutchansky, von Wlérick und von Drivier; ein Zentaur von Bourdelle, ein kühner Athlet von Arnold; ein Fragment von dem schönen Denkmal für Le Havre von Poisson; harmonische Gestalten von Gargallo, Halou und Cavaillon. Es sind nur wenige, aber gute Radierungen geschickt worden von Laboureur, Coubine, Kayser, Léopold-Lévy, Vergé-Sarrat, Gromaire.

So steht es um die Jungen. Die Alten haben sich festgefahren. Es genügt, einige Namen zu nennen: Aman-Jean, Besnard, Blanche, Prinet, Desvallières. Erwähnung verdienen noch die vier großen Bilder, auf denen Emile Bernard, der einstige Freund von Van Gogh und Gauguin versucht hat, den „cycle humain" darzustellen. Es hätte so vieler Mühe gar nicht bedurft, um erneut zu beweisen, wie unsympathisch und falsch es ist, Literatur für Malerei auszugeben.

Deutsch von *G. G.*

Domenico Morone. Madonna mit Kind

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Aus dem soeben erschienenen Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1924/25
Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Soga Nichokuan. Landschaft. Japan, Anfang des 17. Jahrhunderts

Berlin, Ostasiatisches Museum

Aus dem in Kürze erscheinenden 2. Band des Jahrbuchs der asiatischen Kunst 1925
Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Schwäbische Kunst des 19. Jahrhunderts

Von WALTER BOLL

NACHDEM im vergangenen Jahr im „Stuttgarter Kunstsommer" eine Ausstellung der neuen deutschen Kunst veranstaltet worden war, sind im Rahmen der diesjährigen, hauptsächlich der schwäbischen Kultur gewidmeten Stuttgarter Veranstaltungen zwei Ausstellungen schwäbischer Kunst zustande gekommen, die einen zusammenfassenden Überblick über die schwäbische Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts und über das Schaffen der letzten 25 Jahre vermitteln sollen.

Für die bedeutendste und wichtigste der beiden Veranstaltungen, die Ausstellung „Schwäbische Kunst des 19. Jahrhunderts", hat man nach dem Entwurf von Pankok auf dem sogenannten Interimstheaterplatz ein Ausstellungsgebäude errichtet, das unter Betonung seines provisorischen Charakters mit Feingefühl den nicht gerade günstigen Geländeverhältnissen angepaßt ist. Das schwäbische Schaffen des 19. Jahrhunderts in seinem ganzen Verlauf klar zu legen, war eine seit langem gestellte Aufgabe. Nach der Berliner Jahrhundertausstellung mußten notwendig die einzelnen Kunstzentren die lokale Entwicklung mit ihren bemerkenswertesten Persönlichkeiten zusammenfassen, wie es nur aus der tieferen Kenntnis des lokalen Privatbesitzes heraus möglich ist. Ähnlich Düsseldorf ist auch in Stuttgart diese, seit langem geplante Veranstaltung erst jetzt unter Leitung von Otto Fischer zustande gekommen. Der im Krieg gefallenene H. O. Schaller hatte bereits von 1912 an dafür Material gesammelt, das noch dieser Ausstellung zugute kommen konnte.

Hinsichtlich der Gliederung muß der Einwand erhoben werden: Der gewählte Einschnitt, das Jahr 1800, läßt sich sachlich nur schwer rechtfertigen. Denn die Blüte der Kunst in Stuttgart um die Wende des Jahrhunderts ist bereits das zweite Stadium einer Entwicklung, die in der Hohen Karlsschule ihren Ausgang genommen hat, und mindestens vom Jahre 1780 ab lassen sich bei einer Reihe von Malern und Bildhauern die Auswirkungen der herzoglichen Kunstbestrebungen erkennen.

Der Empfangssaal der Ausstellung ist diesem Kreise der Hetsch, Schick, Wächter, Seele, Dannecker und Scheffauer gewidmet. An erster Stelle Ph. Fr. von Hetsch mit vorzüglichen Porträtkompositionen großen Formats, die noch ganz in den duftigen Farben des ausklingenden Jahrhunderts gemalt sind. Leider zeigt die Ausstellung aus seiner, fast vier Jahrzehnte (1800—38) umfassenden späteren Zeit, die uns für seine Entwicklung im 19. Jahrhundert so interessant wäre, nur ein qualitativ schlechtes Bild von unangenehm glasiger Härte. Zu Hetsch hätte als Landschafter der ältere Hofmaler Harper, einer der wichtigsten Lehrer der jüngeren Generation, gehört, von dem kein Bild vorhanden ist. Noch auffallender ist, daß drei der bekanntesten, aus Württemberg stammenden Porträtmaler der Zeit fehlen, die allerdings in keiner besonderen Beziehung zur Karlsschule standen, deren Beziehungen zur schwäbischen Kunst aber wenigstens in ihren Anfängen hätten aufgezeigt werden können: L. von Simanowitz, Oelenheinz und Füger, von denen die beiden Letztgenannten hervorragend gut auf der Darmstädter Jahrhundertausstellung 1914 vertreten waren, an die die Stuttgarter Schau in mehr als einem Punkt unmittelbar anschließt.

Mit Gottlieb Schick, der stärksten malerischen Begabung unter den Karlsschülern, erreicht die schwäbische Malerei am Beginn des Jahrhunderts einen ihrer Höhepunkte. Einige Porträts und die bekannten großen Kompositionen aus

der Stuttgarter Galerie veranschaulichen seine Entwicklung. Unter den ausgezeichneten Porträts ist das Bild der Frau von Cotta in seiner schwächlichen Nachahmung Gérards und J. J. Davids, ähnlich auch das Evabild des Kölner Museums, am wenigsten erfreulich. Neben Schick steht der ernstere E. von Wächter, vertreten nur mit seinem Hauptwerk „Hiob und seine Freunde", da das auf 1790 angesetzte Bild „Mars und Venus" sicherlich nicht von Wächter, sondern von Hetsch stammt. Der heroische Stil der Vorgenannten erhält in dem, zu seiner Zeit oft geringschätzig als „Soldatenmaler" abgetanen J. B. Seele ein Gegengewicht ins Genrehafte. Seele gehört zu den interessantesten Erscheinungen der Ausstellung mit seiner in dieser Zeit ungewöhnlichen Frische der Auffassung, seiner Freude an der Schilderung des bewegten Vorgangs und dabei seinem beträchtlichen malerischen Können, das im Verlauf des ersten Jahrzehnts nach und nach aus dem bräunlichen Grundton in eine lichte Helligkeit übergeht.

Die gleichzeitige Plastik erhebt sich mit Dannecker und Scheffauer auf eine im ganzen Jahrhundert nicht wieder erreichte Höhe. Bei Dannecker wird der Eindruck gestört durch die etwas uniform aufgereihten Büsten und bei Scheffauer bedauert man, daß anstatt der ausgezeichneten Marmorbüsten der Herzöge Karl und Friedrich Eugen zwei schwächliche Arbeiten vorhanden sind. Der Scheffauer-Schüler M. von Muralt (1773—1830) fehlt völlig, ebenso der vielbeschäftigte Isopi.

In der folgenden Zeit wird vorwiegend die Porträtmalerei gepflegt. Zu nennen sind vor allem Morff und Hartmann, der als vorzüglicher Porträtmaler auf der Ausstellung nicht entsprechend zur Geltung kommt, beide in ihrer gepflegten, tonigen Farbigkeit deutlich die Tradition Hetschs fortsetzend; als bedeutendste Begabung gegen die Jahrhundertmitte Stirnbrand mit vortrefflichen fortschrittlichen Bildern von hohem koloristischen Reiz. Dazu der etwas trockenere Leybold und die groß gesehenen und breit gemalten Porträts von Leutze, der seiner Entwicklung und künstlerischen Haltung nach weniger zur schwäbischen als zur rheinischen Kunst gehört. Noch weniger hat Canzi, der sich vorübergehend einige Jahre in Stuttgart aufhielt, besondere Beziehungen zur schwäbischen Kunst. Was daneben an Künstlerpersönlichkeiten aus der ersten Jahrhunderthälfte gezeigt wird, bleibt in kleinen bescheidenen Grenzen. Der in der Ausstellung besonders hervorgehobene Tübinger Dörr ist nach seinen gesicherten frühen Bildern ein kleinlicher, biederer Maler, dem man die Bildnisse des Ehepaares Gmelin kaum und das bekannte Mädchen von Schwärzloch keinesfalls zutrauen kann. Das Adelmannsche Familienporträt von Wintergerst hat eigentlich nur den Reiz des Unbeholfenen und Nichtgekonnten, und die Historienbildchen dieses Malers sind bedauerliche Anfänge einer sentimentalisch-kitschigen Kunst. Auch Nördlinger ist mit seinen kleinen Porträts vom Süßlich-Sentimentalen nicht weit entfernt. Der Geistesrichtung der Nazarener stehen nahe Dietrich, Brinckmann, Gegenbauer, dessen Anfänge auf eine größere Entwicklung schließen ließen, und Neher, aus dessen Schaffen die farbig so bedeutende Bildskizze der Jordansgäste völlig herausfällt. Hier hätte auch der fehlende Heideloff angereiht werden müssen. Den Geist der Romantik verrät Pilgram in seinem Gemälde „Die drei Vagabunden", eines der glücklichsten Schöpfungen der ganzen Epoche. Die Tradition eines Seele setzen seine Schüler Heinzmann und der begabtere J. von Schnitzer fort.

In Oberschwaben entsteht zu jener Zeit abseits von der großen Kunstentwicklung eine im heimischen Boden verwurzelte volkstümliche Kunst, die bei anständiger malerischer Haltung in witziger und geistvoller Weise das kleinbürgerliche Sittenmilieu schildert. Der Hauptvertreter dieser Art ist Pflug aus Biberach,

an dem sich eine stattliche Zahl von Schülern anschließen, z. B. Ebersberg, Göser, Volz und Emminger, mit F. X. Müller einer der wenigen dieses Kreises, die sich vorwiegend mit der Landschaft beschäftigt haben.

Die Landschaft steht vor der Jahrhundertmitte in der schwäbischen Kunst stark im Hintergrund. Als Landschafter erscheinen eigentlich nur Steinkopf und Müller von Riga von Bedeutung; Steinkopf bleibt dabei mit seinem großformatigen, in kalten Farben gemalten und noch ganz im klassischen Geiste gehaltenen Bildern sehr hinter den stärker empfundenen und freier gemalten Landschaften Müllers zurück. Von Rist ist leider nur ein Bild ausgestellt; der Landschafter Dörr aus Heilbronn fehlt. Erstaunlich ist, welche malerischen Qualitäten weniger bekannte Künstler wie etwa Conz, der wieder Beziehungen zu Düsseldorf hat, zu entwickeln vermögen. Die Ausstellung hätte solchen Persönlichkeiten stärker nachgehen und nach Möglichkeit ein klares Bild erstreben sollen. Ebenso hätte wenigstens eine kleine Auswahl der heimischen Miniaturmalerei, die durchwegs ein anständiges Niveau besitzt, gezeigt werden sollen (Füger, Morff, Gutekunst, Holder).

Wesentlich einheitlicher wirkt in der Ausstellung die zweite Jahrhunderthälfte, wo allerdings von vornherein kaum wesentlich Neues gebracht und gesagt werden konnte. Hier vermag die schwäbische Malerei einige der tüchtigsten Landschafter aufzuweisen, vor allem (die auch der Münchner Malerei zuzuzählenden) Ebert, Grünewald und Kappis mit ihrer frischen und impressionistisch-flotten Malerei, die die edlen und warmen Farben einer abgewogenen Tonigkeit liebt, und der Maler des schwäbischen Volkes, Theodor Schüz, dessen Bilder von sonniger Heiterkeit erfüllt sind, und dessen Landschaften trotz gewisser technischer Befangenheit zuweilen in der Delikatesse und im Zusammenklang der Farben dem Besten der Zeit nahekommen.

In Braith, Mali und Zügel, die später ganz in den Münchner Künstlerkreis eingegangen sind, hat Schwaben die drei bedeutendsten Vertreter der neueren deutschen Tiermalerei gestellt; unter den beiden Älteren, die mit ermüdend vielen Bildern in der Ausstellung vertreten sind, ist der leidenschaftlichere Braith das stärkere Talent. Wie diese Tiermaler von Troyon her wichtige Einflüsse aufzuweisen haben, so gehört auch O. von Faber du Faur zu den schwäbischen Malern, die sich in Frankreich Anregung geholt haben. Man spürt in den farbenglühenden Pferde- und Soldatenbildern dieses feinen und sympathischen Künstlers den unmittelbaren Einfluß von München und noch mehr von Géricault und Monticelli. Am Beschluß des Jahrhunderts ist die schwäbische Kunst im Begriff, die Möglichkeiten des Impressionismus in persönlicher Weise auszubauen. Die Werke dieser Künstler mit F. von Keller und Schönleber an der Spitze und darauf Haug, Pleuer, Reiniger, Landenberger usw. reichen weit über die Jahrhundertwende und haben zum guten Teil in der Jubiläumsausstellung des Künstlerbundes Platz gefunden.

Die Plastik der späteren Zeit ist sehr dürftig vertreten. Von Danneckers Schülern Weitbrecht, Imhof, Mack, Schweikle und Th. L. von Wagner ist nur von letzterem mehr als ein Werk vorhanden, von den Späteren wird nur Kopff einigermaßen berücksichtigt. Von Hofer ist nur eine Figur ausgestellt. Gänzlich fehlen z. B. die Bildhauer Roesch und Dausch, die zu ihrer Zeit in der schwäbischen Plastik eine Rolle gespielt haben.

Bei einem Vergleich der Düsseldorfer Ausstellung mit der Stuttgarter Schau muß es unbedingt auffallen, wie weit die schwäbische Kunst im 19. Jahrhundert hinter der Kunst des Rheinlandes zurücksteht. Man kann sich zusammenfassend nicht des Eindrucks erwehren, daß sich bei stärkerer Heranziehung des privaten Kunstbesitzes, bei strengerer Auswahl und bei strafferem Herausschälen der ein-

zelnen Künstler ein ansehnlicheres Bild der schwäbischen Kunst im 19. Jahrhundert hätte erzielen lassen.

Die Jubiläumsausstellung des Stuttgarter Künstlerbundes, die im Kunstgebäude untergebracht ist, führt die Entwicklung der schwäbischen Kunst von der Jahrhundertmitte bis zur Gegenwart fort. Ein lückenloser Überblick über das Schaffen der letzten 25 Jahre in Schwaben konnte allerdings nicht zustande kommen, da in der Ausstellung nur Mitglieder des Bundes aufgenommen sind. So ist durch das Fehlen der „Sezession“ und der „Uechtgruppe“ das moderne Kunstschaffen nur unvollkommen vertreten. Umso stärker kommt dafür die impressionistische Richtung der Reiniger, Pleuer usw. zur Geltung. Die schon erwähnten Kappis und F. von Keller reichen nur mit Spätwerken ins neue Jahrhundert herüber. Von Kappis ist eine kleine Kollektion seiner locker hingesetzten Bildchen vereinigt und von Keller einige Stücke von prachtvoller, saftiger Malerei. Carlos Grethe, Haug, Reiniger, Pleuer und Landenberger verkörpern in der Hauptsache die neuere schwäbische Kunst, die — ohne in der großen deutschen Kunstentwicklung eine gewichtige Führerrolle zu spielen — ein tüchtiges technisches Können mit respektablen malerischen Fähigkeiten vereinigen. Diese Künstler verspüren nicht den Trieb zu witzigen und kecken Einfällen, sondern behandeln alles mit würdevoller Sachlichkeit, man denke etwa an die schwermütigen Landschaften Reinigers, die bei aller Realistik doch stimmungsvollen Bahnhofsbilder Pleuers oder die köstlich gemalten Badenden Landenbergers. Größte Sachlichkeit und schlichte, ehrliche Abschilderung der Wirklichkeit ist auch der wesentlichste Zug L. von Kalckreuths, der mit einer stattlichen Zahl von Hauptwerken als Mitbegründer und bedeutendstes Mitglied des Bundes in den Mittelpunkt der Ausstellung gerückt ist und den stärksten Eindruck hinterläßt.

Mit diesem Namen sind die wichtigsten Persönlichkeiten der Ausstellung erschöpft. Maler von guter impressionistischer Schulung sind noch Breyer und A. Schmidt; Molfenter strebt in seinen Tierbildern nach einem eigenen Weg; Faure bleibt sich in seinen nächtlichen Zirkusbildern immer gleich und Schmoll von Eisenwerths Fähigkeiten liegen mehr im Dekorativen. Bei der jüngeren Generation, die zumeist die Pfade eines verwaschenen Impressionismus wandelt, bemerkt man wenig Fortschrittliches und Selbständiges. Ausnahmen machen vor allem der verstorbene Brühlmann, sowie Baumeister und Graf. Etwas abseits stehen Caspar und die feinen Landschaften der Caspar-Filser. Bei der Plastik fallen besonders Janssen, Stocker, Epple und Plaketten von Feuerlen auf.

R U N D S C H A U

Sammlungen

DAS ASIATISCHE MUSEUM IN BERLIN

Unter diesem Titel veröffentlicht soeben der Direktor der ostasiatischen Kunstsammlung in Berlin, Dr. Otto Kümmel, in der von ihm herausgegebenen „Ostasiatischen Zeitschrift" (Neue Folge II, Heft 1) die nachfolgenden Ausführungen, die — zumal nach dem an dieser Stelle geführten Kampf gegen die Bodesche Museumspolitik — nicht ohne pikanten Beigeschmack sind. Unsere Leser werden sich dabei erinnern, daß die hier zitierten Ausführungen des Herrn Pope von „the famous Direktor-General of Fine Arts in Germany" selbst inspiriert worden waren. Herr Kümmel schreibt wörtlich:

Vol. VII Nr. 3 der Zeitschrift des Amerikanischen Museumsverbandes „Museum Work" bringt einen Aufsatz von Arthur Upham Pope über „the Problem of the Asiatic Museum in Berlin", der auch von der Zeitschrift für Bildende Kunst (N. F. LVIII, H. 2) abgedruckt worden ist. Wir müssen uns auf einen Auszug beschränken.

Ten years ago, Dr. Bode, the famous Director-General of Fine Arts in Germany, perfected plans for one of the most significant and important museum developments in recent years. Thanks partly to the unavoidable delays caused by the war, but even more to unfortunate conditions that could have been avoided, this important scheme has not yet been carried to completion, and the whole world of art has been the loser thereby. ...Berlin has long possessed an enviable wealth of Asiatic art: yet it is so wastefully dispersed that the average visitor knows little of it, while the scholar bent on serious workis harassed and dismayed by the profitless difficulties of this disorganization. ...It is unnecessarily confusing and fatiguing, if one be tracing the history of Indian motives as they were variously developed, to have to ferret out first the superb Indian work that is all but lost in a maze of irrelevant anthropological artifacts in the Ethnologische Museum and then to pass in turn over to the Ost-asiatische Museum for the Chinese versions, then to the Schloss or the Kaiser Friederich for Islamic and Coptic examples, and finally into the recesses of the old Kunstgewerbe to see what the Persian and Turkish textile designer did with these patterns. It was to rescue the rich store of Asiatic art in Berlin from such a destructive bedlam and to make it available to scholars and the general public, that Dr. Bode planned and worked for a great Asiatic Museum, which was to be the culmination of his infinite services to the whole world of scholarship.

Although the Museum was admirably designed by Professor Bruno Paul, giving promise of being one of the most attractive and efficient museum buildings anywhere; although Dr. Bode, with magnificent generosity, offered a large sum for its completion — a sum which he had realized from the sale of his private library; and although the Museum building was actually started and carried a long way towards completion, nevertheless the work was stopped and resumption forbidden by the new minister of education, Professor C. H. Becker. Dr. Becker's opposition was based on the extraordinary ground that the culture of Asia in no sense constituted a unity and that accordingly a purely Asiatic Museum would tend to establish a wrong interpretation of the facts of history. ...To prevent the construction of an Asiatic museum on the grounds advanced by Dr. Becker would be an act of sheer pedantry that would destroy real values for the sake of imaginary ones.

The situation is not local; it is not merely a debate between learned German Kunsthistorikers, but it is a matter of proper concern for the whole world of art. American scholars and museumists may quite properly protest against the wasting of an opportunity that could have set a valuable world standard in a relatively new but very important field for the museums of the West.... Every Asiatic collection in the world would feel the stimulus and we would be compelled in this country to revise, expand and better systematize the Asiatic art which we now have.....

The creation of an imposing and superbly organized Museum of Asiatic Art in Germany would have had a favorable influence upon all our deficiencies; and the public recognition of Asiatic art as a whole would have probably ultimately supplied the funds and the cruelly needed space which now interfere with the full and proper development of such departments.....

We need to gather the richest examples and to provide the amplest and most perfect setting and arrangement for works of art of this other civilization from which we have still so much to learn. This is one of the most urgent undertakings for the modern museum. It is by such means that

the museum becomes a living, moulding force in the life of a people, making a community broader, wiser, more humane. The establishment of an Asiatic Museum in Berlin would have furthered such an enterprise throughout the world.

Der sicherlich sehr wohlgemeinte Aufsatz hat auch in Deutschland Beifall[1] gefunden, obwohl er in Einzelheiten nicht ganz unanfechtbar ist. Die Zerstreuung zusammengehöriger Sammlungsteile über die verschiedenen Abteilungen der Staatlichen Museen würde z. B. noch nicht dadurch beseitigt, daß einige dieser Abteilungen unter einem Dache vereinigt würden. Die Ansicht des Ministers von der Zugehörigkeit des Islam hat schwerlich die entscheidende Bedeutung gehabt, die Hr. Pope vermutet. Und ob das Asiatische Museum in Dahlem wirklich „one of the most attractive and efficient museum buildings“ geworden wäre, wie der Vf. erwartet, wird immerhin von einigen bezweifelt. Vor allem aber würde der Aufsatz an überzeugender Kraft gewinnen, wenn er nicht gerade von einem Amerikaner geschrieben wäre. Es wird auch in den Vereinigten Staaten bekannt sein, daß sich die Verhältnisse in Deutschland gegenüber den Jahren, in denen das Asiatische Museum geplant und begonnen wurde, nicht unwesentlich verändert haben, und daß die Amerikaner stolz sind, den Hauptanteil an dieser Veränderung zu tragen. Vermutlich ist auch Herr Pope nicht unglücklich gewesen, als Amerika 1917 zur Rettung der englischen und französischen Guthaben seiner Bankiers auszog. Wenn er nun gegen „the wasting of an opportunity that could have set a valuable world standard“ protestiert, so heißt das, uns zum Schnellauf auffordern, nachdem man uns die Beine zerschmettert hat. Anstatt der freundlichen Mahnung, durch die Schaffung eines Vorbildes den armen amerikanischen Museen die Mittel für ihre asiatischen Sammlungen zu sichern, hätte man eher ein Angebot der etlichen Millionen erwartet, die Vollendung, Einrichtung und Bewirtschaftung des Asiatischen Museums kosten würde. Wir haben sie nicht, und wenn wir sie hätten, würden vielleicht gerade die Asiatischen Sammlungen der Berliner Museen eine nützlichere Verwendung wissen. Was in Berlin jetzt geschaffen wird, mag eine Notlösung sein, das Asiatische Museum das Ideal bleiben. Die größere Sorge aber ist heute, wie die verlorenen, in diesem Falle besonders kostbaren, zehn Jahre für die Sammlungen selbst wieder eingebracht werden können.

O. K.

[1] Und das Gegenteil (Cicerone 1925, H. 3). Der Ton dieses Aufsatzes hat mit Recht allgemeinen Widerspruch erregt (wie Herr Kümmel glaubt, der natürlich über die zahlreichen Zustimmungen, die dem Verfasser aus Berlin und vornehmlich aus dem übrigen Deutschland zugingen, nicht unterrichtet sein kann. Die Schriftltg.)

DER BÖCKLINFUND UND NEUERWERBUNGEN IN DER BERLINER NATIONALGALERIE

Weniger aus Stilgründen als aus technischen Äußerlichkeiten ergibt sich zweifelsfrei die Zusammengehörigkeit der einunddreißig kleinen Landschaften italienischen Motivs, die Dr. Hans Wendland in Chikago unlängst aufgestöbert und als Jugendarbeiten Arnold Böcklins bestimmen konnte, — eine dem ersten Blick kühn erscheinende Zuschreibung, aber mindestens für einige Stücke dann bald plausibel, zudem in zwei Fällen durch Signatur, in einem weiteren durch den Vermerk einer fremden Hand und im ganzen durch manche Mitteilung aus Böcklin-Memoiren und Briefen gestützt. Die ganze Reihe muß aus dem Jahre 1851 stammen; zum Teil sind es offensichtlich Naturstudien, zum anderen nach dem Gedächtnis oder auch nach Vorlagen, vielleicht sogar fremden, zu Hause durchgeführte Ansichten. Erhebliche und augenfällige Verschiedenheiten der Art und der Qualität lassen das Mißtrauen verstehen, das auch die Böcklin-Autorität H. A. Schmid einem Teil des Fundes gegenüber hegt. Aber man muß doch in Betracht ziehen, wie spärlich unsere Vorstellungen über die Anfänge Böcklins substanziiert sind; Unsicherheit der Jugend und der Zwang, gelegentlich kleine Veduten verkaufsgerecht herzustellen, erklären auch Vieles. Eher wäre die Konsequenz einiger Skepsis gegen die üblichen Zuschreibungspraktiken zu ziehen, die vor allem dort nicht ausreichen, weder zur Anerkennung noch zur Leugnung, wo nicht die eindeutige und in ihrem Ausdruckswillen geklärte Persönlichkeit bestimmend war. Ganz abgesehen von der biographischen und komplementären Bedeutung des Fundes überrascht vielfach die Feinheit, Anmut und auch Großzügigkeit in diesen Arbeiten: wie ein säumendes Licht das Panorama füllt und gliedert, wie in wenigen fließenden und doch bestimmten Angaben die kahle Erstreckung des Gebirgszuges skulpiert ist, wie das heiße Aufleuchten der schilfernden Felswand getroffen wird. Trotz solchen keineswegs alltäglichen Reizen und Werten aber bezeugt sich in diesen Dingen und auch den freiesten keine greifbare, in Wesentlichem autonome Persönlichkeit; es

sind letztlich doch nur die noch nicht eigentlich benannten, obschon zum Teil auffällig begabten Leistungen eines Rottmann-Nachfahren mit generationell bedingter größerer Unmittelbarkeit und Einzelung der Optik, in denen sich allenfalls kleine Indizien, schwerlich aber gravierende Wesensmerkmale erkennen lassen, die auf Böcklin führen. So ergibt die einzigartige Entdeckung schließlich doch keinen entscheidenden Beitrag zum Gesamtphänomen seiner Kunst, so dankenswert sie die ersten römischen Jahre dokumentiert und so vorzüglich wenigstens mehrere dieser größtenteils dem Albanergebirge und den Sabiner Bergen abgewonnenen Bildchen an sich sind. Nach Amerika scheinen sie durch zwei Touristen gekommen zu sein, von denen berichtet ist, daß sie damals bei dem Künstler waren und ihm seine ganzen Studien abgekauft haben. Jetzt hat zuerst die Züricher Kunsthalle und nun die Nationalgalerie die Reihe augestellt, die in den Besitz der Kunsthandlung Hugo Perls übergegangen ist; die Sammlungen in Basel und Bremen haben einige besonders reife Stücke erworben, und nicht weniger als vier sind durch Ankauf und Schenkung für Berlin gesichert.

Eine Bereicherung freilich ganz anderen Gewichtes bedeutet die „Abendliche Waldszene" des Hans von Marées, die aus dem Besitz der Familie von Hildebrand kommt, 1870 in Rom, also kurz nach dem so viel lebhafteren „Philippus und der Kämmerer" der Nationalgalerie gemalt ist und sicher eine der herrlichsten und wundersamsten Schöpfungen ihres Autors heißen darf (Meier-Graefe Kat. Nr. 153). Zauberische Dämpfung füllt und entrückt jene seltsame Fabel: der nackte Mann und die bekleidete Frau einander gegenüber an einem Tisch unter Bäumen, zwischen denen der Tag magisch erblaßt; ein Pferd wartet wohl, gehalten von einem puttohaften Knaben, zwischen Verharren und Aufbruch scheint der Augenblick zu wählen und ist doch so fühlbar mehr als Augenblick. Unbenannter Mythos ist das ganze Bild, das erfüllt ist von der stillen Zuständigkeit, mit der die Frau, ob drängend, ob haltend, weniger mimisch als induktiv auf den Mann einwirkt. Das Rätsel beunruhigt nicht und will nicht gelöst sein, es beschwichtigt wie das Geheimnis zwischen Strom und Ufer. — Zugleich konnte eine große Anzahl von Handzeichnungen des Künstlers erworben werden, jener in allem skizzierenden Ungefähr so tiefe Vollendung andeutenden Blätter, deren kanonische Figuren nirgends Mannequins der statischen Doktrin, sondern stets Wesen sind, Gestalten einer erschauten Sphäre von Schicksal und Schönheit.

Zuletzt ist noch ein außerordentlicher Gewinn des Skulpturenschatzes der Nationalgalerie zu erwähnen, der monumentale „Menschenaffe" von Gaul, ein grauer Stein von feierlicher Geschlossenheit bei einem Höchstmaß von definierender Charakteristik, dabei nicht starrer Koloß, sondern leise im Gefüge und heimlich wankend in tierischer Kontemplation. Gaul hat nie Mächtigeres vollbracht. *Willi Wolfradt.*

HAMBURG

In der von der Direktion des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe herausgegebenen Führerreihe, deren erster Band bereits an dieser Stelle gewürdigt wurde, ist soeben wiederum aus der Feder des kenntnisreichen Alfred Rohde der Band „Barock" II. (Mittel- und süddeutsches Kunstgewerbe) erschienen, Anlage und Ausstattung auch dieses Bändchens sind vorbildlich. Ungemein wertvoll für den Fachmann ist das diesmal beigegebene Künstler-Register, das zugleich für den ersten Band „Hamburg" nachgetragen ist. *B.*

MADRID

Nachdem erst vor kurzem von zwei wertvollen Neuerwerbungen des Prado-Museums berichtet worden ist, kann heute mitgeteilt werden, daß der Greco-Saal um ein hervorragend schönes Gemälde bereichert wurde, das aus den ersten Jahren des spanischen Aufenthalts des Meisters stammen dürfte. Zur Darstellung kommt die Halbfigur des heiligen Lorenz (Schutzpatron des Escorial); der Heilige ist bekleidet mit einem kostbaren Kirchengewand aus weiß und goldenem Brokat, mit Besatz von reichgesticktem roten Sammet, die rechte Hand hält den Stiel des eisernen Rostes, in der rechten oberen Ecke des Bildes erscheint, als Vision in den Wolken, die Gruppe der Mutter Gottes mit dem Kind, an der noch deutlich italienische Einflüsse (Corregio?) zum Ausdruck kommen. Offenbar handelt es sich um eine Arbeit, die noch vor dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" entstanden ist. Was die Figur des heiligen Stephan beim Grafen Orgaz anbelangt und die dieses San Lorenzo, so ist beinahe die Gleichheit des Modells anzunehmen; ebenso sind verwandte Züge mit dem heiligen Sebastian der Kathedrale von Palencia nachzuweisen.

Über die Geschichte des Gemäldes ist bekannt, daß es dem Erzbischof von Sevilla, Don Rodrigo de Castro († 1600), gehört hat,

der es in seinem Testament erwähnt und dem von ihm gegründeten Kolleg in Monforte de Lemos (Prov. Lugo, Galizien) vermacht hat. Dort wurde im Sommer vorigen Jahres das lange Zeit in Vergessenheit geratene Bild, in stark vernachlässigtem Zustand, als Bestandteil eines größeren Altarwerkes (retablo) durch Don Antonio Mendez Casal entdeckt (hierauf wurde seinerzeit bereits hingewiesen).

Der Herzog von Alba, in seiner Eigenschaft als Graf von Lemos erblicher Patron des erwähnten Instituts, verfügte die Restauration des Gemäldes und seine Aufstellung als Leihgabe im Prado-Museum. *A. D.*

Ausstellungen

DIE AUSSTELLUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREINS

Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein in Berlin hat zum erstenmal seit dem Kriege in der Akademie eine Ausstellung aus dem Besitz seiner Mitglieder und aus anderem Berliner Besitz veranstaltet. Man war überrascht, bei dieser Gelegenheit zu sehen, wie rege trotz der Kriegs- und Nachkriegszeit das Interesse an der alten Kunst geblieben ist. Zwar fehlen die alten Kunstsammler Berlins unter den Ausstellern ganz, deren Namen von vornherein ein hohes Niveau der Ausstellung verbürgt hätten. An deren Stelle ist eine neue Sammlerschicht getreten. Gerade der Erfolg der Sammeltätigkeit dieser neuen Kunstfreunde sollte, wie im Vorwort gesagt wird, in der Ausstellung der Öffentlichkeit bekanntgemacht werden. Dankenswert ist die Idee der Ausstellung vor allem deshalb, weil das Interesse belebt und der Wettstreit der Sammler untereinander aufs Neue angeregt wird. Die Gefahr besteht jedoch, daß bei einer weniger kritischen Sichtung des Materials das Publikum auf einen falschen Weg gewiesen wird; denn wenn die minderwertigen Bilder gleichberechtigt mit den anerkannten großen Kunstwerken die Ausstellungsräume teilen, so erhalten die Sammler ein falsches Bild und werden dazu verführt, die Auswahl weniger ernst zu nehmen. In der Beziehung sind gegen die Ausstellung von vielen Seiten nicht ganz unberechtigte Einwände erhoben worden.

Man betritt den ersten Saal und ist sofort gefesselt von der großen venezianischen Ansicht von A. Canaletto (Nr. 63). Desto enttäuschter ist man von dem Gegenstück dieses strahlend schönen Bildes, einer Ruinenlandschaft (Nr. 62), die offenbar überhaupt nicht der Schule dieses Meisters, sondern dem Kreise des Pannini etwa entstammt. Auch die vier übrigen, dem Meister zugeschriebenen Werke können neben dem erwähnten echten Bild höchstens als Werkstattarbeiten bestehen. Man muß sich fragen, ob dem Ziel der Erziehung des Publikums nicht besser gedient wäre, wenn statt der fünf zweifelhaften, durchaus nicht erstklassigen Bilder nur das eine anerkannte Werk ausgestellt worden wäre.

Die Werke der italienischen Schulen des 17. Jahrhunderts, die den Saal in großer Anzahl füllen, haben meist immer noch ein mehr wissenschaftliches als künstlerisches Interesse; immerhin befinden sich darunter prachtvolle dekorative Kompositionen wie die große „Hochzeit zu Kanä" von L. Giordano (Nr. 136) und ein reizvolles Werk des seltenen Aniello Falcone.

Reich vertreten mit kleineren Skizzen, unter denen jedoch mindestens Nr. 391, obwohl im Katalog abgebildet, ein Fragezeichen verdient, ist Tiepolo. Guardi scheint ein in Berlin besonders begehrter Meister zu sein, und unter der stattlichen Anzahl von 13 Bildern findet sich eine ganze Reihe sehr erfreulicher Arbeiten, so vor allem Nr. 168, „Die Loggia des Dogenpalastes".

Aus der großen und geschätztesten Zeit der italienischen Malerei fehlen bedeutendere Werke, außer dem Tintoretto „Die Auffindung Moses". Erwähnenswert wäre noch eine kleine Madonna, Nr. 131, die dem Raffaellino zugeschrieben ist, vielleicht aber auch dessen Lehrer Filippino selbst gehört.

Sehr erfreulich im Gesamteindruck ist der Saal der altdeutschen Meister mit Cranach, Baldung und einer Reihe guter Porträts; vor allem verdient der Baldung, Nr. 19, „Mucius Scävola", signiert und datiert, genannt zu werden. Allerdings kann man sich auch hier nicht mit allem einverstanden erklären: zum mindesten dürfte die Zuweisung der Altartafeln 433 an Zeitblom kaum haltbar sein. Einer der bekannten Meister kommt für diese mehr provinziellen Stücke wohl nicht in Frage.

Anspruchsloser und an Zahl weitaus am geringsten ist die altniederländische Schule vertreten. Hervorzuheben ist ein Scorel, „Tobias mit dem Engel", Nr. 352. Bedenklich ist die Zuschreibung der kleinen, übermalten Tafel Nr. 47 mit der „Versuchung des Antonius" an Bosch. Auch hier fällt wieder das Bestreben auf, die an sich völlig unbedeutenden Bilder dadurch zu heben, daß man große Namen mit ihnen unberechtigterweise in Verbindung bringt.

Die größte Verwunderung erregt in die-

ser Beziehung der Hauptsaal. Man fragt sich, wie die Leitung dazu kam, hier eine ganze Wand für die allgemein wenig geschätzten frühen flämischen Landschafter zu reservieren. Noch dazu sind die gezeigten Bilder zum Teil höchst minderwertig und übermalt und haben mit de Momper, dessen Namen sie tragen, sehr wenig zu tun, so vor allem nicht Nr. 260. Es ist klar, daß durch dieses Verfahren eine vollkommen falsche Vorstellung von dem Werte dieser oft recht reizvollen, aber nie hoch geschätzten Meister erweckt wird. Noch ärger enttäuscht aber die Mittelwand dieses Raumes. Diesen Ehrenplatz der Ausstellung nehmen mittelmäßige, ja zum Teil wirklich schlechte Bilder ein, denen kein ernster Kritiker die großen Namen geben würde, die sie jetzt tragen. Eine „Heilige Familie" (Nr. 100) verdient noch am ehesten, in Zusammenhang mit van Dyck gebracht zu werden, aber es ist unverständlich, wie eine offensichtlich spätere Werkstattarbeit, nämlich Nr. 101, „Hero und Leander", als eigenhändiges Werk demselben Meister zugeschrieben und sogar im Katalog abgebildet werden konnte! Die Leiter der Ausstellung hätten verhindern müssen, daß ein Künstler auf solche Weise herabgesetzt und daß das Publikum irregeführt wird. In der gleichen Weise ist auch Rubens behandelt worden. Der Kopf der Maria Medici (329) dürfte kaum noch der Zeit des Meisters angehören, und das Opfer Abrahams ist immerhin eines der problematischen Frühwerke und wenig charakteristisch für den Meister, der besser durch den Christuskopf (Nr. 330) repräsentiert wird. Dem dritten großen Flamen, Jordaens, wird eine reizende Genredarstellung, ein Mädchen mit Papagei und einem Alten, zugeschrieben, die aber auch nur eine derbe Kopie nach dem auf der Londoner Auktion Darnley kürzlich versteigerten Original ist. Von Teniers ist neben einer Reihe kleiner Formate ein „Bauernfest" (379) zu sehen, das es in vielen Exemplaren gibt.

Auch unter den Holländern des 17. Jahrhunderts mischen sich einwandfreie, gute Werke mit zweifelhaften oder falsch benannten. Ruisdael ist mit acht Landschaften vertreten, unter denen wenigstens eine (Nr. 334) sicher nicht Ruisdael, sondern Everdingen zuzuweisen ist. Auch der große „Judenfriedhof" gehört nicht zu den stärksten und ursprünglichsten Leistungen des Künstlers. Salomon Ruisdael eröffnet mit einer sehr schönen „Flußlandschaft" (342) die Reihe der vielen kleineren Meister, die in der Ausstellung zum Teil recht gut vertreten sind. Weniger kann man das von einem der größten, von F. Hals, sagen. Sowohl der „Lachende Fischerknabe" wie das kleine „Porträt des Geschichtsschreibers Bor" erregen Verdacht. Das erstere ist matt und wenig geistreich im Pinselstrich und klobig in den Formen, das andere zu zäh und derb im Farbenauftrag, um dem Meister selbst zu gehören.

Nichts einzuwenden ist gegen den frühen, kleinen Rembrandt, „Die beiden Gelehrten", ein schon bekanntes Frühwerk, das auf einer Londoner Auktion am 4. Juli 1924 für £ 2300 wegging.

Aus dem Kreise Rembrandts ist der anmutige Mädchenkopf des Jan Lievens zu erwähnen, der aus der Cumberland-Sammlung in Hannover stammt.

Sehr erfreulich sind die Bilder von Jan Steen, vor allem Nr. 336, die Kinder Steens beim Schulunterricht, ein reizendes, erstklassiges Werk des Meisters. Auch Nr. 372, „Die Falschspieler", und 369, „Gesellschaft im Freien", und 371, „Das ländliche Fest", verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Von den sechs dem G. Terborch zugeschriebenen Bildern macht nur eines, Nr. 384, „Der Bote", einen restlos befriedigenden Eindruck. Die fünf übrigen dürften mehr oder weniger zweifelhaft sein, teils sind es Schulbilder, wie die sehr übermalten Gegenstücke Nr. 387/8, teils stehen sie anderen Meistern näher, wie z. B. die „Briefschreiberin", Nr. 383, die man eher für einen Ochtervelt halten möchte. Den Namen Ochtervelt trägt mit Recht das sehr feine große Bild Nr. 288, „Dame, einen Brief schreibend", das aus der bekannten Sammlung Königswarter stammt.

Ausgezeichnet dagegen sind die Bilder von Cuyp, so vor allem die „Reiter in Landschaft", Nr. 90, und der ebenfalls nur kleine „Kuhstall", Nr. 91.

Von Metsu dagegen gilt das gleiche wie von Terborch: man denkt bei den ausgestellten Bildern leicht an andere, weniger wertvolle Meister, wie Mieris (Nr. 249) oder Ochtervelt (250). Sehr problematisch ist endlich auch Pieter de Hoochs „Ausritt", während Nr. 183 „In der Schenke" mehr überzeugt.

Prachtvoll und einwandfrei sind die Stillleben des A. van Beijeren, darunter vor allem Nr. 27 und 29.

Die spanischen Meister Goya und Greco sind zahlreich, aber ebenfalls sehr ungleichmäßig vertreten. Neben dem bedeutenden General Queralt von Goya, einem Hauptwerk des Meisters, hängen weniger überzeugende, schwache Bilder, die kaum die Zuschreibung rechtfertigen.

Fast noch erstaunlicher als die Ausstel-

lung selbst mit ihrer sehr unterschiedlichen Qualität des Gezeigten ist der Katalog, in dem zum Teil gerade die zweifelhaften Werke abgebildet sind, was eine völlig falsche Vorstellung von dem eigentlichen Wert der Bilder hervorrufen muß. Alles in allem hat man das Gefühl, daß die Kräfte des Kaiser-Friedrich-Museums, die an der Zusammenstellung dieser Ausstellung und am Katalog beteiligt waren, im ganzen bedenklich versagt haben. Weder die Ausstellung noch der Katalog sind geeignet, eine Sammlergeneration heranzuziehen, wie sie Berlin früher mit Huldschinsky, James Simon, Marcus Kappel u. a. m. hatte. Denkt man an frühere Ausstellungen des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins zurück, so ist der Gesamteindruck dieser Ausstellung mehr als deprimierend.

Z—.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Lovis Corinth † / Ernesto de Fiori / Christian Beyer / Ruth von Scholley / Homer Boss / Walter Jacob.

In Lovis Corinth ist eine der wahrhaft epochalen Künstlerpersönlichkeiten der Nation und dieses Säkulums dahingegangen, ist eine Erscheinung so gewaltigen Formats der unmittelbaren Gegenwart entrissen worden, daß sich das Bewußtsein der Zeit, soweit sie irgend Anteil am Bildnerischen nimmt, ihrer Bedeutung nicht erst im schmerzlichen Augenblick des Abschieds vergewissern muß, der ein unvergleichlich vital strömendes Schaffen zum Stehen gebracht, als Werk beschlossen hat. Erst spät ist zaudernde Schätzung aufgebrochen in begeistert geleitende Anteilnahme, schließlich aber konnte Corinth sich doch getragen fühlen von der nicht leicht erkämpften Bewunderung nun nicht des Volkes, aber doch eines denkbar großen Kreises von Erlebenden. Gleichwohl und trotz mancher umfassenden Aufzeigung dieser erstaunlichen und unerschöpflichen Produktion noch zu Lebzeiten ihres Urhebers wird es jetzt selbstverständliche Pflicht und unmittelbare Aufgabe sein, Kampf und Tat Corinths in definitiver Veranschaulichung monumentisch darzutun; es verlautet, daß die Nationalgalerie der umfangreichen Ausstellung von 1923 die endgültige Repräsentation folgen lassen will. Die bescheidene Veranstaltung der Kunsthandlung Gurlitt war als spontane Ehrung gedacht und erhebt nicht den Anspruch, ein Totalbild des Phänomens Corinth dem Gedächtnis einzuprägen noch gar unerkannte Seiten dieser Kunst aufzuweisen. Um so überraschender, wie importante Stücke und wieviel kaum gesehene sie doch beizubringen vermocht hat. Mit einem ganz unbändigen Blumenstück von 1911, das offen strotzende Dahlien violetten Lilien vermählt, einem später ähnlich als Potiphars Weib erscheinenden lustvoll hingeworfenen Akt aus dem folgenden Jahre, sodann mit dem wie nicht häufig treffenden Bildnis des Abgeordneten Ludwig Frank (1914) und dem drei Jahre später soviel geheimer und schwerer gefaßten Wolfgang Gurlitts, noch mit dem großen Pastell „Der Teufel in Verlegenheit“, einen faßt versponnenen Blumengarten, einer frühen Metzgereiszene von packendem Umriß des Geschehens, dem „Orpheus“ und unter den vielen gezeichneten Blättern einzig dem in der zuckenden Entbundenheit graphischer Emotion, im unsagbar inspirierten Flattertanz der Kreideschrift einfach elektrisierenden „Turnier“ seien nur eben einige bemerklichste Dokumente dieser ersten Gedenkfolge benannt. —

Unter den neuen Arbeiten de Fioris bei Flechtheim sind es vor allem einige Porträtskulpturen, die nachhaltig ansprechen, Frauenbildnisse, Darstellungen des italienischen Sängers Gigli, des Boxmeisters Dempsey, der eigenen Züge, — Gebilde einer behutsamen und dabei beschwingten Hand, aus denen keineswegs affichierte Berühmtheiten und arrogante Tagesgrößen, sondern in ruhiger Freundlichkeit natürliche Menschen blicken, deren leiseste Eigenart ohne alle markierenden Stilmittel doch als ein unverwechselbar Persönliches kenntlich gemacht ist. Der physiognomischen Ausdruckslage individuell-vornehmer Bescheidenheit und different-belebter Entspannung harmoniert die feinfühlige Formbehandlung, die das meist mattrötliche Material weich verstreicht, doch stets die Spröde menschlicher Distanzierung zu wahren weiß. Es frappiert, gerade einen Faustchampion von dieser Seite her und gar nicht als sensationellen Prototyp erfaßt zu finden, ausgespürt in seinen privatesten Imponderabilien. Aber gerade darin liegt ein besonderer Reiz und Wert, und in diesem Erweis künstlerischer Unabhängigkeit rechtfertigt sich vollends Just's Wagnis, gerade den Kopf Dempseys für die Galerie zu erwerben. —

An der gleichen Stelle zeigt jetzt (nach Walter Bondys Arbeiten, die mir entgangen sind) Christian Beyer aus Cassel Aquarelle, die kompositorisch und technisch geschickt sind, insbesondere in der Verbindung präzisierter und verschwommenerer Partien zu einem vor- und zurücktretenden, in sich lebendigen Ganzen, dabei koloristisch animiert und kurzweilig, nur

schließlich ohne jenes Moment der Enthaltung, ohne die stilistische Ökonomie, die allein noch die muntersten Wirkungen davor bewahren kann, allgemein zu bleiben und zu verpuffen. —

Die Galerie Schulte führt zwei Maler aus Amerika vor, die ganz ebensogut hierzulande ihre nicht eben sehr besondere Art hätten erwerben können. Dabei soll der Porträtbegabung von Ruth von Scholley weder Sicherheit noch handwerklicher Geschmack aberkannt werden; ungefähr im Temperament eines Kardorff ist Haltung und Erscheinung erfaßt und projiziert. Homer Boß hingegen huldigt einer schrillen dekorativen Manier, deren Kulturlosigkeit gewisse äußerliche Modernismen nicht genießbarer machen. —

In der Galerie Wiltschek (ehemals „Kleine Galerie") ist erneut Walter Jacob Gelegenheit geboten, seine Potenz zu bestätigen. Wieder überzeugen am unstreitigsten die pastos und wuchtig hingestrichenen Landschaften, nicht unerwähnt zu lassen unter den meist in schwerschlackigen Farben geschauten eine besonders glückliche Ansicht von Dresden, die sich luftig hinter grüner Schwelle entwickelt. Doch auch ein Selbstbildnis vor dem schrägen Gekreuz des Atelierfensters, eine höchst entschlossen und sattfarbig bewältigte „Negerin" und anderes verbürgt die Qualifikation dieses jungen Künstlers, auf den ja eingehender noch Guaditts Aufsatz in diesem Heft hinweist. *Willi Wolfradt.*

DIE INTERNATIONALE AUSSTELLUNG IN ZÜRICH

Am 8. August wurde die von Dr. Wartmann in aller Stille vorbereitete Internationale Ausstellung im Zürcher Kunsthaus eröffnet. Sie endet am 23. September. Das Datum sei mitgeteilt, denn wir entsinnen uns nicht, seit langem einer internationalen Schau von derartig hoher Auslese des Materials begegnet zu sein. Warum erreicht diese Ausstellung, was sonst derartigen Unternehmungen versagt zu sein scheint? Weil es keine Kunstkommissionen gab, weil man die Konsulate wohlweislich überging, sich direkt an die Künstler wandte und einlud, wen man für wesentlich genug hielt, um bei einem europäischen Konzert mitzumachen. Die nationalen Grenzen sind hier — auch äußerlich — verwischt: Europa stellt aus! — Ein gut Teil, der in den letzten Jahrzehnten richtunggebenden Malerei steht hier zum erstenmal nebeneinander. Es ist ein besonderer Genuß, die Ausstellung zu durchschreiten und die Gegensätze der Stile und Rassen auf sich wirken zu lassen, da man nicht durch Qualitätlosigkeiten aufgehalten und belästigt wird.

Im Mittelpunkt stehen die Franzosen Als erster: der Spanier Utrillo. Vielleicht beruht seine augenblickliche Aktualität doch mehr auf der Straffheit architektonischer Gerüste, als auf den impressionistischen Bouquets, die er dazwischenstellt. Henri Matisse, mit 25 Bildern aus verschiedenen Zeiten, die das eine gemeinsam haben, daß sie alle in Technik, Farben und Sujet ein glückliches Sein widerspiegeln, das mit den selbstverständlichen Mitteln eines ganz großen Könners erreicht wird. Weniger klar wirkt sich Picasso aus. Derain ist mehr mit Nature morte (Stilleben mit dem Tisch) und kleinen Köpfen vertreten, als durch die bekannten Landschaften. Auffallend sickert eine Braunfärbung immer mehr durch. — Eine interessante Zusammenstellung findet sich von dem selten gesehenen Georges Rouault vielfach aus dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, doch sind seine Farben trotz äußerer Formähnlichkeiten zu dumpf, um mit Nolde verglichen werden zu können. Im Gefolge der Franzosen: Kees van Dongen. Seine „Dame sans robe" mit schwarzen Seidenstrümpfen oder sein „interieure" mit blauem Windhund bedeuten Boudoirkunst, für die uns der Sinn langsam abhanden gekommen ist.

Aus der Umgebung von Matisse zeigt Okron Friesz eine ganz unfranzösische Schwerblütigkeit, Vlaminck in seinen Landschaften leuchtende Regenfeuchte.

Die abstrakte Malerei vertreten: Neben Picasso vor allem Gleizes mit sechs großen Tableau. Seine Art entfremdet sich einem langsam. Braque dagegen wirkt durchaus lebendig: Materialisation spiritistischer Phänomene. Bei Kandinsky macht sich in den letzten Sachen die Bauhausathmosphäre geltend. Fernand Léger endlich, mit seinen prachtvoll präzisen maschinellen Flächenaufteilungen, scheint in dieser Zusammenstellung die meiste Zukunft vor sich zu haben.

Sehr dankenswert ist, daß man außerhalb Italiens wieder einmal junge Italiener sieht: Oppi und Casorati. Casorati etwa an Lorenzo Lotto anknüpfend (Knabenbildnis) und in seiner mulmigen Modellierung wieder an den Seicentisten Bartolomeo Schedone erinnernd, verschmäht aber keineswegs Jugendstilreminiszenzen. Mit den letzten Geheimnissen der Mache ausgerüstet wird hier eine Akrobatik der Malerei getrieben, deren Gefährlichkeit doch größer ist als ihre Originalität. Noch problematischer

wirkt Oppi: Ein „Pomeriggio autumnale" von 1922 zeigt eine Sängergruppe in straff gerundeter Form, entfernt an Schrimpf erinnernd, nur glücklicher in den Farben. Dann wird er dunkler: erst versucht er es mit neutraltinteartigen Hintergründen (Verlorener Sohn), um schließlich in diesem Jahr entschlossen zum braunen Inkarnat zu greifen. Da sind Landschaften, die wie schlechter Deffreger anmuten. Ein bärtiger Hirtenkopf, der weniger an Rembrandt als an Lenbach erinnert und schließlich „la sera romagnola" (1925), worunter man sich eine Frau mit aufgelöstem schwarzen Haar und bräunlichem Inkarnat vorzustellen hat, durchaus üppig und ohne weiteres für Seifenreklame verwendbar. Man kann nur konstatieren: die jungen Italiener befinden sich auf einem gefährlichen Weg. Gewiß sind Oppi und Casorati nur die Elegants des neuen italienischen Naturalismus. Giorgio de Chierico, der eigentliche Problematiker der Gruppe und die stärkste malerische Potenz Italiens: Carra, fehlen in dieser Ausstellung, doch konnten wir bei Chierico vor zwei Jahren bereits eine im Prinzip ähnliche Wandlung feststellen, wie sie Oppi z. B. heute durchmacht.

Nordländer: Munch führt mit neuen Bildern von auffallender Farbenfreude und glänzendem Fluß (Mädchen auf dem Sofa). Wir lernen im Zusammenhang Per Krohg als Abkömmling Munchscher Kunst, nur liebenswürdiger, ins Schnurrige und Fabulierende, aber auch Spielerische übersetzt, kennen, sowie Otte Sköld, dem große Formate anscheinend nicht liegen, der aber in Porträts mit minutiösem Detail und vorab in einer „Bar" fast brueghelsche Wege zu gehen versucht. Der Schwede Grünewald entpuppt sich in seinen Portraits mit langgestrecktem Oberleib trotz der Leuchtkraft seines Rots oder Grün als Maler einer müden Oberschicht ohne neue Mittel. Er verdankt Matisse und den modernen Franzosen viel, doch gerät er ins Glatte.

Es ist das Sympathische an dieser Ausstellung, daß die Grenzen der Länder verwischt werden. Mitten unter den Nordländern gehört ein Saal Kokoschka, der aus seiner frühen Periode mit vorzüglichen Porträts und auch aus seiner farbigen Zeit (Loth und seine Töchter) ausgezeichnet vertreten ist. Neben ihm taucht plötzlich Chagall auf. Ihm gehört wohl das beglückendste Bild der ganzen Schau: „Das Dorf". Es ist nicht wiederzugeben, wie hier Weite, Vision, Nähe und Fabulierkunst in einem weißen Pferdekopf, einem rotmützigen Kutscher zusammenfließen. Da wächst der Kopf plötzlich in das rote Holzhaus, das durchsichtig weiß wird und seinen Inhalt zeigt; daneben blaut der Kosmos und ewiger Schnee.

Die Deutschen: Den Hauptsaal nehmen Liebermann mit älteren Bildern — jene vom Anfang der achtziger Jahre liegen uns am nächsten — und Corinth mit Arbeiten von 1924/25 ein. Gegenüber von Corinth (Selbstbildnis und das ganz tragisch erfaßte Porträt Eberts), der immer mehr als einer der wenigen erscheint, die dem Impressionismus Dämonie abzwangen, fällt Slevogt — als Maler — aus seiner augenblicklichen Überschätzung in absolute Gleichgültigkeit. Rudolf Großmann ist hinreichend mit Graphik und Landschaft vertreten. Vermißt haben wir von ihm seine geistreichen Porträtskizzen.

Mit großem Takt hat die Ausstellungsleitung die deutschen Expressionisten auf Kontrastwirkung hin geordnet: Nolde, Schmidt-Rottluff, Beckmann, Karl Hofer, Heckel.

Im abgelegensten Kabinett, aber in der Wirkung an erster Stelle, sind George Groß und Otto Dix vereint. Ihnen gesellt sich Felixmüller zu, doch erstarrt dieser in der Revolutionsgeste. Der „Krieg" von Dix vermag auch hier Beschauer aus den verschiedensten Lagern zu packen. Noch intensiver aber wirken sein wortkarges, gespenstisches „Stilleben" mit Witwenhut auf Skelettständer, Schwertlilie, Tuch und Maske. Dazu seine „Mutter und Kind" (1924) mit der Verneinung alles idyllischen im Kinde und dafür Enthüllung des stieren Lebenskrampfes im Neugeborenen.

Von den Malern der „neuen Sachlichkeit" (z. B. Schrimpf in Deutschland, z. B. O. Coubine in Frankreich, z. B. Boris Grigorief in Rußland) bringt die Ausstellung keinen einzigen Beleg.

Überschauend mag noch bemerkt werden, daß in der europäischen Palette — vorab außer Deutschland — wieder ein Braun auf die Leuchtkraft der Farben fällt. Es ist zwar nicht der muffige Galerieton der achtziger Jahre, sondern die Farbe hat mehr erdige Substanz, aber es ist immerhin wie ein Anzeichen kommender Verdunkelung.

Plastik: Man sieht vorab die beiden europäischen Zentren — Paris, Berlin — in vorzüglichen Beispielen vertreten. Während die Deutschen, und die ihnen nahestehenden, sich in der gestreckten gotischen Linie bewegen: geschlossen bei Kolbe, tänzelnd bei Albiker, grazil bei de Fiori, zeigen die Franzosen, und die ihnen Zugehörigen, eine immer größere Neigung zum runden, kugeligen: von Mail-

lol mit fast polykletisch gewordener Form über den Kleinplastiker Manolo, der knäulige Komposition liebt, bis zur großen „Eva“ Despiaus, deren Glieder ganz ins Rundliche sacken. — Scharff mit seinen Büsten (Wölfflin, Corinth, Liebermann) und Barlach, mit Figuren, denen die Erregung mehr in die Mäntel als in die Glieder gefahren ist, nehmen eine Sonderstellung ein.

Die Abteilung Graphik ist zur Zeit noch nicht eröffnet. —

Wir haben in den letzten Jahren keine Ausstellung von gleich großer Mannigfaltigkeit, Anregung und Bewegtheit gesehen. Loyal ist den verschiedenen Strömungen nebeneinander Platz gegönnt. Jeder kann nehmen was ihm beliebt. Und doch sollte diese Ausstellung der Vorgänger einer neuen „Internationale“ sein, die mit einer ganz bestimmten Blickrichtung wählt: Auf dem, von keinen nationalen Animositäten bewegten Grund des Zürcher Kunsthauses, das außerdem durch Moser jetzt eine bedeutende Vergrößerung erfährt, müßte zum erstenmal die neue Malerei der gefestigten Linie, der Sachlichkeit, des Klassizismus, und wie die verschiedenen Auswirkungen des gleichen Phänomens in den verschiedenen Ländern, von Rußland bis Amerika auch heißen mögen, nebeneinander aufgestellt werden. Eine solche Ausstellung würde wahrscheinlich weniger amüsant sein wie die augenblicklich tagende, aber — so glauben wir — in ihren Auswirkungen noch bedeutend wichtiger. *Giedion.*

DAS 200JÄHRIGE JUBILÄUM DER RUSSISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN LENINGRAD

Die Feier des 200jährigen Bestehens der „Russischen Akademie der Wissenschaften“ in Leningrad, welche Anfangs September daselbst und später auch in Moskau stattfindet, tangiert in ihrem reichen Programm verschiedenartigster Veranstaltungen zum Teil auch das Gebiet der plastischen Künste. So beteiligt sich die Ermitage an den Jubiläumsfeierlichkeiten mit drei speziellen Ausstellungen, in denen in gesonderter, einheitlicher Aufstellung die sassanidischen Altertümer des Museums, seine Denkmäler der griechischen Ansiedlungen an den Ufern des Schwarzen Meeres, sowie der skythischen Periode und schließlich seine überreiche Sammlung glyptischer Kunstwerke gezeigt werden sollen. Im Sommergarten, in dem einstigen Palais Peters des Großen, an dessen Bau auch Andreas Schlüter teilgenommen hat, wird seitens des „Russischen Museums“ eine Ausstellung russischen Lebens und Kunst während des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts, also der Gründungszeit der Akademie, arrangiert. Die Exponate für diese Schau werden diversen Museen Leningrads, seiner Umgegend und auch Moskaus entnommen. Auch in den Schloß-Museen Peterhofs, deren Besichtigung das Programm der Feierlichkeiten umfaßt, werden zu diesem Zweck gewisse neue Arrangements vorgenommen. —

Unter den Ausstellungen, welche die speziellen Abteilungen der Akademie der Wissenschaften selbst in Aussicht stellen, erweckt die Schau orientalischer Handschriften seitens des „Asiatischen Museums“, deren Reichtum und Kostbarkeit ja bekannt sind, besonderes Kunstinteresse. Die Russische Akademie für materielle Kultur“ veranstaltet in ihren Räumen eine Ausstellung der bisherigen Ergebnisse der mongolischen Expedition des Obersten Kosloff, welche zwar noch nicht zu Ende geführt, aber bereits viel Wertvolles zutage gefördert hat. —

Zur Jubiläumsfeier in Moskau eröffnet die Tretjakoff-Galerie eine Gemäldeausstellung unter der Spitzmarke „Die Anfänge der neuern russischen Malerei“, welche das Eindringen der westeuropäischen Maler in Rußland und ihrer russischen Jünger im Laufe des 18. Jahrhunderts in einer Serie von Werken illustrieren wird. In erster Reihe wird es sich um Bildnismaler handeln, also die Porträtisten der petrinischen Zeit Iwan Niketin und Andrej Matwejeff, dann die beiden Argunoffs, Antropoff, bis zu den bekannten Meistern des russischen Bildnisses des Dixhuitième Lewitzkij, Borowikowskij und Schtschukin mit ihren Schulen, sowie den Landschaftmalern Alexejeff, Martynoff u. A. —

Es sei bei dieser Gelegenheit noch erwähnt, daß letzthin in Leningrad, als Filialabteile der Ermitage das ehemalige Hofstall-Museum wieder eröffnet wurde, und auch das intime Ermitagetheater, eine Schöpfung des großen italienischen Baumeisters Quarenghi aus den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts, der Besichtigung zugänglich gemacht ist. Das Gleiche ist auch von dem sogenannten „Rosenpavillon“ im Park zu Pawlowsk (jetzt in Slutzk umgetauft) zu berichten, erbaut von Woronichin und besonders durch seinen Ballsaal berühmt, der 1814 in nur 17 Tagen zur Feier der Rückkehr Alexander I. aus Paris errichtet wurde. — *P. E.*

BRÜNN

Zu dem Bericht in Heft 11 über die „Ausstellung alter Meister aus mährischem Privatbesitz sei berichtigend nachgetragen, daß Veranstalter dieser Ausstellung der Mährische Kunstverein war, der diesen Plan seit vielen Jahren erwogen hatte, ihn aber erst heuer nach langwierigen Verhandlungen mit den Sammlern und mühevoller organisatorischer Vorarbeit in seinem Künstlerhause in die Tat umsetzen konnte. Bei der Abfassung des Katalogs haben Prof. Suida und Dr. Leber wertvolle Hilfe geleistet. *O. S.*

FRANKFURT a. M.

Der Kunstsalon Zingler, zeigt eine Ringelnatz-Ausstellung. Diese tut erneut dar, daß ein Kunstausdruck, der aus rein triebhaftem Schöpfungsdrang fließt, keine technischen Voraussetzungen braucht, um lebendig zu werden. Ringelnatz hat nur die artistischen Erfahrungen eines Kindes, aber er gibt in Zeichnungen, Aquarellen und kleinen Ölbildern spontane Visionen von Landschaft, Elementarkraft und Mensch, die vielleicht mehr erschüttern als die Gedichte, weil seine Bildimprovisationen sich geschlossener runden als die Verse. Eindrücke von Meer und Dünenlandschaften sind wie kristallisierte Erinnerungen an Sturm und Verlassenheit; und selbst literarische Reminiszenzen aus Geisterphantastik werden ihm zu suggestiver Form. *C. B.*

HANNOVER

Dem Gedächtnisse von Lovis Corinth widmet das Provinzial-Museum eine Sonderausstellung. Zu den Bildern der Galerie — der Totenklage, dem Selbstbildnis mit Frau und Kindern, einem liegenden Akt und einem Frauenbildnis — sind als Leihgaben eine Reihe von Gemälden aus Hannoverschem Privatbesitz getreten, wodurch es möglich wurde, an Hand ausgezeichneter Bilder einen guten Überblick über das Schaffen Corinths zu geben. In einem großen liegenden weiblichen Akt vom Jahre 1908 spricht, wie bei der im selben Jahre entstandenen Totenklage, das Modell noch sehr stark, die malerische Behandlung aber ist von ganz besonderer Feinheit. Zwei starkfarbige Bilder, ein stehender weiblicher Akt und zwei Reiter in einer Landschaft, vertreten die Zeit von 1910/11, wo dem Künstler die schaubare Wirklichkeit im Vordergrunde des Interesses stand. Ein Stilleben von 1917 kündet den Corinth der letzten Jahre an. In einem Doppelporträt von 1919 — einem selten, hervorragenden Bilde — vollzieht sich der elementare Durchbruch jener tiefsten Geistigkeit, die die Werke der letzten Epoche seines Schaffens kennzeichnet.

Auch die Graphik ist sehr gut vertreten: einige farbige Zeichnungen, Radierungen aus den verschiedensten Zeiten und Lithos, unter denen besonders die Folge „Vorfrühling im Gebirge" zu nennen ist.

Ferd. Stuttmann.

LONDON

In der Keramikgalerie des British Museum ist gegenwärtig eine Ausstellung von alten chinesischen Seiden, Lackarbeiten, Töpfereien und vielen anderen Gegenständen zu sehen, die für den Historiker wie den Kunstfreund von größter Bedeutung ist. Die Ausstellung repäsentiert einen Teil der archäologischen Funde, die von Sir Aurel Stein auf seiner dritten zentralasiatischen Expedition (1913—1916) nach Ostturkestan, Westchina, Pamir und Nordpersien gemacht wurden. Die Antiquitäten, die alle Eigentum des Indian Government sind, wurden nach London verbracht für die Beschreibung und Reproduktion in „Innermost Asia", dem Bericht der Expedition, den Sir Aurel nun abgeschlossen hat und der nächstes Jahr von der Oxford University Press veröffentlicht werden wird. Unter den Funden der Forschungsreise befand sich auch eine große Anzahl von Wandgemälden aus zerfallenen, buddhistischen Kultstätten. Sie befinden sich heute in New Delhi in einem eigens dafür errichteten Gebäude. Ein vorläufiger Bericht der Expedition ist im Geographic Journal Vol. 48 erschienen.

Nachdem die Steinsche Expedition, die von Kashmir ausgegangen war, das Tarimbecken erreicht hatte, durchquerte sie die große Wüste von der Taklamakan und erreichte Khotan, von wo aus sie zur Untersuchung der im Osten gelegenen alten Oasen schritt. Die Funde, die hier erzielt wurden, bestanden aus Reliefs in Stuck und Holz, Malereien und anderen Gegenständen der dekorativen Kunst, die im wesentlichen der T'ang-Dynastie angehören. Sie sind insofern von größtem Interesse als sie vom Vorherrschen eines greko-buddhistischen Stiles zeugen, der sich im Nordwesten Indiens entwickelt hatte und von dort mit der buddhistischen Lehre und der indischen literarischen Kultur seit den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung nach Zentralasien übertragen wurde. Die erstaunlichsten Funde aber wurden der alten Handelsroute zwischen China und Westasien entlang gemacht, die gegen Ende des zweiten Jahrhunderts vor Christi

eröffnet wurde und durch das Tarimbecken führte. Dem kommerziellen Vorstoß Chinas folgte der politische und kulturelle, wie durch die Entdeckungen bewiesen wird, die im Gebiete des alten Lou-lan gemacht wurden (heute die wasserlose, vom Wind ausgefegte Wüste im Norden von Lop-nor). Sir Aurel Stein fand hier sehr interessante chinesische Seidengewebe aus dem Zeitraum zwischen dem ersten Jahrhundert vor Ch. und dem ersten Jahrhundert nach Ch. Es sind das die ältesten uns bekannten Seidenfabrikate. Ihre feinen Dessins zeugen von dem außerordentlich hohen Stand der damaligen chinesischen Seidenindustrie und eröffnen ein völlig neues Kapitel in der Geschichte der dekorativen Kunst Chinas. Neben den seidenen Textilien wurden wollene Tapeten gefunden von unverkennbar hellenistischem Charakter. Winderosion hatte dermaßen zugunsten der Forscher gearbeitet, daß sie in der Lopwüste eine Unzahl von Steinwerkzeugen direkt vom Boden auflesen konnten.

Nachdem die Expedition das Bassin des Su-lo-ho erreicht hatte, nahm sie die Erforschung des chinesischen Limes auf, der um 102 vor Ch. zum Schutze der zentralasiatischen Handelsroute erbaut worden war und fand in den verlassenen Beobachtungsstationen eine Unmenge von Überresten aus dem Leben der einst dieses öde Grenzgebiet bewachenden Soldaten, darunter chinesische Dokumente auf Holz aus dem ersten Jahrhundert vor und nach Ch. Ferner sind auf der Ausstellung Exemplare der 500 chinesischen Manuskriptrollen zu sehen, die aus dem Gebiet der „Thousand Buddhas", südlich von Tun-huang, stammen und dem großen „cache" entnommen wurden, die Sir Aurel anläßlich seiner frühern Expedition entdeckt hatte.

Ganz besonders interessant sind die Gräberfunde, die von der Expedition in Turfan, in chinesisch Turkestan, gemacht wurden. Sie bestehen neben den bereits erwähnten Wandmalereien aus Murtuk (heute in Delhi) aus Seiden, von denen eine große Anzahl „sassanischen" Charakter aufweisen, ferner aus Stuckfiguren von Männern und Frauen, Pferden und andern Tieren, Modellen von Möbeln, Kleidern, Toilettgegenständen, Speisen für die Toten, byzantinischen Gold- und sassanischen Silbermünzen. *Bo.*

MARBURG

Die Pläne für das Kunsthaus, das aus Stiftungen des Landes der Universität zu ihrem 400jährigen Jubiläum 1927 geschenkt werden soll, gehen ihrer Verwirklichung entgegen. Der Mittelpunkt des Gebäudes wird die kunstwissenschaftliche Bibliothek sein. Um sie herum scharen sich das kunsthistorische, archäologische, vorgeschichtliche Institut und die Arbeitsräume für die heimischen, durchreisenden oder zum Studienaufenthalt verweilenden Forscher. Mit Material gespeist werden alle diese Kanäle von dem immer weitere Kreise ziehenden Lichtbildverlag Prof. Hamanns, der ebenso wie der Buchverlag des Kunsthistorischen Seminars Aufnahme findet.

Zu der Bibliothek, den Instituten, dem Verlag kommt dann noch das Museum und gibt erst der ganzen Idee in solchem vielseitigen Ineinandergreifen und Ergänzen ihre Eigenart: Der hessische Geschichtsverein will seine von dem ehemaligen Landeskonservator Bickell gegründete Sammlung dem Kunsthause als Leihgabe überlassen. Es wird sich dann erst zeigen, welche Schätze besonders an Plastik von den Lettnerfiguren der Elisabethkirche bis zu den Gestalten Ludwig Juppes, den Eisentafeln Soldans, den Tonreliefs der Treysaer Werkstatt und den Eisenhoit nahestehenden Prachtkacheln vorhanden sind. Venezianische Gläser aus hessischen Hütten, Marburger Töpfe, Dreihäuser-Krüge, eine Abteilung Schmiedeeisen machen dann den eigentlich kunstgewerblichen Teil aus. Es besteht die Absicht, auch eine kleine Galerie ausgesuchter moderner Malerei anzugliedern, um vor allem der immer noch einseitig historisch-philologisch, tatsachen-wissenschaftlich gerichteten Studentenschaft an die Pforten der Sinne, des Erlebens und der beseelten Bildung zu klopfen. Daß dabei zunächst die hessischen Künstler bevorzugt werden, daß als Erstes Gemälde von Paul Baum, Ubbelohde, Thielmann erworben wurden, wird der Einheit von Alt-Hessischem und Neuem wegen sinnvoll erscheinen, ohne daß dabei irgendwie ein Programm festgelegt sein soll. Das Kunsthaus streckt wohl seine Arme in alle Fernen und Weiten, ist aber dabei in Hessen und Marburg verwurzelt — steht doch herb, still und groß zu seinen Häupten das Landgrafenschloß und ist doch der kristallene Dreiflügelchor der Elisabethkirche, die Versammlung der Landgrafengräber, der goldene Schrein immer wieder Befruchtung Marburger Kunstforschung gewesen.

Als Vorläufer der größeren Pläne veranstaltet die Universität schon jetzt Ausstellungen junger Malerei und modernen Kunstgewerbes. Zur Zeit wird eine Sammlung von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen von Heinrich Schäfer-Simmern, der aus der Kasseler Akademie hervorgegangen ist, ge-

zeigt. Er besitzt ein ganz ungewöhnliches Formgefühl als Gefäß für die Seherkenntnisse. Mit dem Formalen beginnt etwa 1920 bei ihm die Entwicklung; die neueren Arbeiten nehmen immer frischer aus der Außenwelt auf, die Konstruktion wird unmerklicher, alle Dinge nehmen in ihrem Miteinander ein intensives Wesen an. Die Sicherheit des Fortschreitens läßt auf Gutes von dem Maler hoffen.

Die Fayencen von Velten-Vordamm, die sich den Bildern gesellen, geben in ihren Figuren und Gruppen wie kaum wieder seit dem Rokoko echte Kleinplastik — nun nicht mehr graziös oder elegant wie damals, sondern volkstümlich-drollig, zum Teil auch von Märchenstimmung. Die Schalen und Vasen beweisen, wie der Ton die Lebendigkeit der Hand, die ihn formte, beibehalten kann, was an Zartheit der Farben diesem Material möglich ist — die Blumenplastiken, wie die Durchfühlung und Verfeinerung sich ganz neuartige Vorwürfe findet. *Kippenberger.*

Neue Bücher

ROM-LITERATUR

Aus der nicht geringen Fülle der Bücher, die auch in Deutschland anläßlich des Heiligen Jahres erschienen sind, seien hier die wichtigsten zusammengestellt und kurz umrissen, soweit sie nicht bereits früher besprochen wurden.

Den Reigen eröffnet mit Recht ein unveränderter Neudruck der Urausgabe von Jakob Burckhardts berühmten „Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens."

Auf diesem Untertitel liegt der unzweideutige Nachdruck des Burckhardtschen Werkes, das durch die später erfolgten Neubearbeitungen vieles von seiner Idee verloren und mehr dem Charakter eines Museumskataloges angenähert worden ist. Dabei ist — so sehr die Wissenschaft im einzelnen auch gewonnen haben mag — der Sinn des Burckhardtschen Werkes immer mehr verwischt worden. Heute, wo man die geniale Konzeption eines Gesamtkunstwerkes wieder höher zu werten beginnt als das wissenschaftlich noch so einwandfreie Detail, kommt die vom Verlag von Alfred Kröner, Leipzig, in Dünndruck und handlichem Format herausgegebene einbändige Fassung der Urausgabe des „Cicerone" unbedingt einem Bedürfnis entgegen, und zwar so, daß man fortan diese Anleitung zum Genuß der italienischen Kunst überhaupt nicht wieder entbehren möchte. So sehr dabei auch die Einzelheiten korrekturbedürftig sein mögen und so sehr wir vielleicht auch in der Gesamteinstellung zur italienischen Kunst tiefschürfenden Wandlungen unterlegen sind, der Gedanke dieses genialen Werkes ist auch heute noch von unverminderter Spannkraft und an den allgemeinen Übersichten werden sich immer noch Generationen erfreuen dürfen.

* * *

Als einen der wichtigsten Beiträge zur Geschichte Roms muß Ludwig von Pastors Arbeit „Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance" genannt werden, von der bereits die 4.—6. Auflage vorliegt, die textlich und illustrativ vielfach vermehrt wurde. (Verlag Herder & Co., Freiburg i. B.) Diese durch 113 Abbildungen ausgestattete Arbeit des berühmten Historiographen der Päpste war im Kern bereits im sechsten Band von Pastors grundlegendem Werk enthalten. Aber erst die illustrierte Sonderausgabe des Buches konnte den kulturhistorischen Absichten dieser topographischen Rekonstruktion die richtige Resonnanz schaffen. Tatsächlich ist dieser Versuch, ein Bild der Stadt Rom am Ende der Renaissance zu entwerfen, den illustrativ vor allem die herrlichen Zeichnungen aus dem römischen Skizzenbuch des Martin van Heemskerck belegen, in einer Zeit, wo in Italien mißverstehende Großmannssucht das Herz der alten Städte von Tag zu Tag mehr vernichtet, wo zumal in Rom die Ära Nathan ein grauenvolles Zerstörungswerk begonnen und bis zur Scheußlichkeit des römischen Nationaldenkmals vollendet hat, doppelt eindrucksvoll und hoffentlich auch nicht ganz ohne Einfluß auf die städtebauliche Politik der nächsten Jahre. Für den Italienfahrer aber, der sich — allen Zerstörungen der letzten Jahrzehnte zum Trotz — ein Bild jenes Rom zurückgewinnen will, wie es etwa Leo X. gesehen hat, ist Pastors Buch die Quelle der Orientierung. So ungefähr sah auch noch das Rom Goethes aus.

* * *

Photographisch getreues Abbild dagegen des heutigen Rom ist der von dem Meisterphotographen Kurt Hielscher bei Ernst Wasmuth A. G., Berlin, herausgebrachte Band von Rotophot Kupfertiefdrucken unter dem Titel „Die Ewige Stadt — Erinnerungen an Rom", der 110 ganzseitige Reproduktionen nach Aufnahmen Hielschers aus Rom und der Campagna vereinigt. Der imposante Eindruck des hier wiedergegebenen Abbildungsmaterials ist nicht zu leugnen und jedem Romfahrer

sind mit diesem Werk Erinnerungsmöglichkeiten an die Hand gegeben, die dankbar anerkannt werden sollen. In diesem Sinne ist Hielschers Band sicher das populärste Rombuch des Jahres. Für unser Gefühl sucht aber Hielscher zu sehr das Nurmalerische an sich und von irgendeinem kunstgeschichtlichen Programm ist in diesem Buche überhaupt nicht die Rede. So steht oftmals die zufällige Vedute, nur weil sie springende Fontänen oder südländische Umrahmung der Natur hat, neben den klassischen Dokumenten römischer Geschichte. Infolgedessen wirkt das Suchen nach reinen Kamera-Effekten auf die Dauer leider ein wenig ernüchternd. Aber der Band als Ganzes hat trotzdem imposantes Gewicht, weil überall die ursprüngliche Größe römischer Natur und Denkmalkunst immer wieder bezwingend durchbricht.

* * *

„Ein römisches Bilderbuch" nennt sich eine populäre mit 64 Tafeln geschmückte billige Veröffentlichung, die der Montana-Verlag A. G., Stuttgart, herausgebracht hat, mit Vorwort von K. Kümmel und Einleitung von M. Gerster (Preis geh. 2 M.). Das Heft hat seiner Anlage nach keine Hielscherschen Ambitionen, aber es ist solide im Sinne eines kurz gefaßten Abrisses und deshalb durchaus liebenswert. Man soll von einer derartigen Einführung nicht zu viel verlangen. Daß sie denselben Haupttitel führt wie das vordem besprochene Buch (Die Ewige Stadt), fordert keineswegs zum Vergleich heraus, da es sich hier weder um ein reines Abbildungswerk, noch um ein Heft von wissenschaftlichen Ambitionen handelt.

Ähnlichen Zielen strebt ein kleiner mit einem Stadtplan und 11 Bildern nach alten Stichen geschmückter Führer in handlichem Format nach, den der Verlag Josef Kösel und Friedrich Pustet, München, herausgebracht hat und der einen ausgezeichneten Eindruck hinterläßt. Es handelt sich um das Büchlein von Herm. Otto Fichtner unter dem Titel „Romfahrt. Kurzer kunstgeschichtlicher Führer durch die ewige Stadt." Die Arbeit ist ganz für den praktischen Gebrauch disponiert, versucht die Einzelheiten des Denkmälerbestandes zu einem Gesamtbild abzurunden und die charakteristischen Merkmale einer Epoche klar herauszuheben. Man vergleiche daraufhin die Kapiteleinteilung: Rom, Stadt- und Kunstgeschichte (als Einleitung). 1. Die vier Hauptkirchen Roms. 2. Das antike Rom. 3. Die Welt der Katakomben. 4. Die altchristliche Zeit. 5. Das mittelalterliche Rom. 6. Das Rom der Frührenaissance usf. bis zum Rom des Hochbarock. Jedes dieser Kapitel ist gleichbedeutend mit einem Rundgang durch die Stadt und daß der Führer speziell für die Katholiken gearbeitet ist, erklärt wohl seine besondere Anlage, tut aber seiner Brauchbarkeit keinen Abbruch.

* * *

Von den bekannten Reiseführern ist Meyers Mittelitalien (Florenz, Rom und die Campagna) kürzlich im Bibliographischen Institut in Leipzig in völlig neuer Bearbeitung erschienen, die sich von vielem überflüssigen Ballast freigemacht hat, wodurch die Möglichkeit rascher Orientierung nur gewinnen konnte. Die Bearbeitung hat Rom durchgeführt, der die Anlage als solauch diesmal wieder Prof. Dr. R. Schoenerche so übersichtlich als nur möglich getroffen und in den historischen und kunstgeschichtlichen Einleitungen äußerste Prägnanz versucht hat. Der handliche Band enthält 8 Karten, 11 Pläne, verschiedene Grundrisse und am Schluß ein ausgezeichnetes Register.

* * *

Von den allgemein orientierenden Werken, die der Vorbereitung einer italienischen Reise gelten, seien bei dieser Gelegenheit vor allem die folgenden genannt: Karl Paul Hasse, „Die italienische Renaissance" (Kröners Taschenausgabe Bd. 17), die insofern eine ausgezeichnete Einführung in die meisterhaft behandelte Epoche gibt, als sie speziell die Grundlagen des Humanismus und seiner philosophischen Nebenströmungen erörtert und damit die Voraussetzungen für das Wiedererwachen des klassischen Altertums wenigstens nach einer bestimmten Seite hin klar umreißt. Wie der Verfasser, der sich hinter dem oben genannten Pseudonym verbirgt, nämlich der Markgraf v. Montoriola, im Vorwort zur zweiten Auflage ausdrücklich betont, war es die Absicht seiner Arbeit, mehr die prominenten Erscheinungen ihrer Ideen nach kurz zu skizzieren, als eine ausgerundete Kunst- oder Literaturgeschichte zu geben. Diese Absicht des Verfassers, jene Faktoren sichtbar zu machen, aus denen die geistige Bewegung der italienischen Renaissance hervorgegangen ist, scheint jedenfalls vorbildlich gelungen. lungen.

Den Tendenzen des eben genannten Buches nahe verwandt ist das kürzlich von Privatdozent August Riekel (bei Ernst

Reinhardt in München) herausgebrachte Werk über die „Philosophie der Renaissance", die als Band 15 einer „Geschichte der Philosophie in Einzeldarstellungen" erschienen ist. Das Buch kennzeichnet nicht nur die geistigen Strömungen, die im Verlauf der Entwicklung einander parallel laufen, sondern zeigt auch deren Auswirkungen beinahe bis an die Schwelle der Gegenwart und ist insofern durchaus universal orientiert. Jedenfalls ist die Arbeit eine vortreffliche Einführung, wenn man vom rein philosophischen Standpunkt aus die Grundlagen für den geistigen Aufbau der Epoche und ihrer Fortsetzung bis in die neuere Sozialphilosophie hinein verstehen will.

Unter den allgemeinen Reisewerken soll endlich an dieser Stelle das sehr sorgfältig ausgestattete Buch von Manfred Schneider, „Italien, Kunst- und Wanderfahrten", nicht unerwähnt bleiben, das kürzlich im Verlag von W. Hädecke in Stuttgart erschienen ist und 87 Bilder nach Aufnahmen des Verfassers auf Tafeln enthält. Das Buch selbst ist weder geistig aufregend noch kommt es seiner ganzen Anlage nach wesentlich über den mittleren Feuilletonismus hinaus. Soweit es sich um Darlegung der Tatsachen handelt, fühlt man deutlich die Vorlage des Baedeker und was die künstlerische Synthese des Geschauten anlangt, so fehlt es dem Buch vollkommen an jeder großzügigen Perspektive. Man mag Schefflers „Italien" für noch so einseitig halten, als Maßstab dessen, was Schneiders „Italien" nicht besitzt, ist es doppelt wichtig. *Biermann.*

* * *

Le chiese di Roma illustrate. Collana di monografie diretta da Carlo Galassi Paluzzi. Roma, Casa editrice „Roma", s. d. (1923/24.)

No. 3. Bartommeo Nogara, SS. Ambrogio e Carlo al Corso. 47 S. 8⁰. L. 6.— / No. 4. Sergio Ortolani, S. Andrea della Valle. 15 S., 32 Taf. 8⁰. L. 7.50 / No. 7. Emilio Lavagnino u. Vittorio Moschini, Santa Maria Maggiore. 105 S. 8⁰. L. 10.— / No. 8. Sergio Ortolani, S. Bernardo alle Terme. 52 S. 8⁰. L. 8.— / No. 9. P. Luigi Zambarelli C.R.S. SS. Bonifacio e Alessio all' Aventino. 83 S. 8⁰. L. 8.50 / No. 10. Carlo Cecchelli, S. Agnese fuori le mura e S. Costanza. 84 S. 8⁰. L. 8.50 / No. 11. P. Innocenzo Taurisano O. P. Santa Sabina. 83 S. 8⁰. L. 8.50.

Die von der Casa editrice „Roma" unter der rührigen Leitung des Dr. Carlo Galassi Paluzzi herausgegebene Monographienreihe über die römischen Kirchen hat es im Verlauf eines Jahres auf zwölf schmucke Bände gebracht. Die geschmackvoll ausgestatteten Hefte sind sämtlich nach dem gleichen Schema angelegt: sie haben einen Umfang von durchschnittlich 60—80 Seiten, von denen die ersten zwanzig einen wissenschaftlichen Text über die Entstehungsgeschichte der Kirche bieten, während der Rest die Außen- und Innenansichten, sowie die wichtigsten Monumente der betreffenden Kirchen in ganzseitigen Abbildungen gibt. Ein Plan ist angeheftet, eine Bibliographie gibt eine Anleitung zum weiteren Studium. Das Ziel der Sammlung ist somit das, in Wort und Bild dem kunstgeschichtlich interessierten Laien und auch dem Gelehrten das wichtigste Studienmaterial in die Hand zu geben. Zur Mitarbeit sind die bedeutendsten Kunstgelehrten Roms aus Laien- und Priesterstand, zum Teil ausgezeichnete Spezialkenner der betreffenden Monumente, aber auch jüngere Gelehrte aus der Schule Venturis herangezogen worden.

Der Generaldirektor der vatikąnischen Sammlungen, Nogara, bietet in seiner Arbeit über San Carlo al Corso eine mustergültige Leistung. Seine Darsetllung basiert nicht nur auf den bekannten gedruckten Führern, sondern auch auf ausgiebiger Benutzung des Archivs der Kirche. Die Beschreibung ist abweichend von dem in den andern Bänden üblichen Schema, den Bildern einen Text gegenüberzustellen, so angelegt, daß der Besucher wie in den alten Guiden vom rechten Seitenschiff anfangend durch die ganze Kirche geführt wird. Es ist ihm dabei gelungen, ein hervorragend klares Bild von S. Carlo zu geben. Seiner eingehenden Kenntnis der Materie ist es zu verdanken, daß verschiedene irrige Angaben der älteren Literatur berichtigt sind.

Von den beiden Bänden des Venturischülers Sergio Ortolani (S. Andrea della Valle und San Bernardo alle Terme) sei hier nur auf S. Bernardo näher eingegangen. Daß der Verlag eine solche weniger bekannte Kirche in das Programm seiner Sammlung aufgenommen hat, zeigt, daß er sich nicht bloß auf das eingestellt hat, was das weitere Publikum in erster Linie interessiert, sondern daß er auch für selbständige wissenschaftliche Arbeit Gelegenheit bietet. Ortolani beschäftigt sich außer mit der heute noch bestehenden kleinen Rundkirche mit den zerstörten Kirchen von S. Ciriaco und S. Caterina. Diese Arbeit setzte gute wissenschaftliche Schulung und eine eingehende Kenntnis der Quellen für die römische Topographie voraus. Dem Verfasser ist die Rekonstruktion des gesamten

Komplexes durchaus gelungen; vermittels großer Detailaufnahmen aus den Plänen des Cartaro und Tempesta gibt er eine genaue Vorstellung von der Lage dieser zum Teil verschwundenen Monumente. Auch hier hat das Archiv von S. Bernardo ausgiebig zu Rate gezogen werden müssen. Wir haben es daher mit einer sehr achtenswerten wissenschaftlichen Leistung und einem wichtigen Beitrag zur Geschichte der Topographie der Stadt Rom zu tun.

Als gute wissenschaftliche Arbeiten sind die Monographien Cecchellis über S. Costanza und S. Agnese und des Padre Taurisano über S. Sabina anzusprechen. Cecchellis Text zeugt von eindringender Kenntnis des Materials und geht über das bloße Referieren der älteren Literatur weit hinaus. Eigenen Ansichten des Verfassers begegnen wir bei der Gründungsgeschichte von S. Agnese; klug und beachtenswert sind seine Ansichten über die Restauration der Kirche im 19. Jahrhundert. (p. 19.) Taurisano hat mit ausgezeichneter Kenntnis von S. Sabina ein liebevolles Bildnis der jetzt in ihrer alten Form wiederhergestellten Basilika auf dem Aventin gegeben, das auf den grundlegenden Forschungen Berthiers, dem das Büchlein gewidmet ist, basiert. Die an S. Sabina angrenzende Kirche auf dem Aventin, S. Alessio wird von ihrem Rektor, dem P. Luigi Zambarelli, beschrieben.

S. Maria Maggiore, die ehrwürdigste der römischen Basiliken, ist von den Schülern Venturis Emilio Lavagnino und Vittorio Moschini gemeinsam behandelt worden. Denn die Geschicke, die diese Kirche im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat, sind so außerordentlich und die Kunstwerke, die sie heute in sich birgt, so verschiedenartig, daß ein einzelner Gelehrter kaum über die nötigen Spezialkenntnisse verfügt, hier alles ins einzelne zu verfolgen. So hat sich Lavagnino mit den mittelalterlichen und Renaissancemonumenten befaßt, während Moschini die Arbeiten des Barocks verfolgt. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit ist durchaus erfreulich: der Leser hat durchaus das Gefühl von kundiger Hand durch die Monumente geleitet zu werden. Allerdings ist es kaum möglich, auf so kleinem Raum einen solchen Kosmos wie S. Maria Maggiore wirklich zu erschöpfen.

Über die Illustrationen soll hier im Zusammenhang gesprochen werden. Da gerade in Rom die Kirchen unerschöpfliche Kunstschätze bergen, bleibt das Hauptverdienst der Serie ihr Abbildungsschatz, denn in den bis jetzt veröffentlichten Bänden dürften sich wohl schon an 500 Abbildungen finden. Wir finden frühchristliche, mittelalterliche, Renaissance- und Barockmonumente, aber nicht in den verbrauchten Klischees der üblichen Illustrationswerke der letzten Jahre. Vielmehr sind viele Aufnahmen von dem Verleger Sansaini eigens für diesen Zweck gemacht worden. Besonders reichhaltig sind die Abbildungen für das Gebiet des Barock, das man erst jetzt eingehender zu durchforschen beginnt. Es genügt S. Carlo, S. Andrea della Valle, S. Maria Maggiore, aber auch S. Agnese und S. Sabina daraufhin anzusehen.

Der Eindruck, den diese Hefte hinterlassen, ist ein durchaus erfreulicher. Man kann nur den Wunsch aussprechen, daß sich das Programm der Reihe in vollem Umfang verwirklichen lassen möge, so daß wir einmal in einigen hundert solcher Bände die sämtlichen römischen Kirchen in guter wissenschaftlicher Bearbeitung und in ausreichenden Abbildungen vor uns hätten.

Der Verlag hat begonnen, daneben eine zweite Reihe von Monographien über die römischen Paläste herauszugeben, als deren erste eine Studie von Emilio Lavagnino über die Cancellerie erschienen ist. Es wird sich Gelegenheit bieten, an dieser Stelle auch über diese Reihe zu berichten.

Ludwig Schudt.

RUSSISCHE KUNSTLITERATUR

Die Jussupoff-Galerie / Annalen der Smolensker Museen / Bulletin des „Museums der Schönen Künste“.

Die Jussupoff-Galerie in Leningrad, eine Gründung des überreichen Fürsten Nikolaj Borissowitsch Jussupoff im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, die dann von ihm selbst und seinen Nachkommen weiter ausgebaut und 1919 von der Sowjetregierung nationalisiert wurde, existiert jetzt nicht mehr in ihrer früheren Gestalt. Ihr einstiger Clou, die beiden herrlichen Rembrandtbildnisse, sind, wie bekannt, vom letzten Besitzer an Mr. Widener in Philadelphia verkauft worden und eine ganze Reihe sonstiger wertvoller Gemälde ist nunmehr in andere, russische Museen, letzthin auch nach Moskau, überführt worden. Gerade eben erscheint nun ein wuchtiger Großquartband, betitelt „Die Jussupoff-Galerie, Französische Schule[1]“, in dem Ssergej Ernst einen erschöpfenden Katalog sämtlicher Gemälde französischer Meister der Sammlung, chronologisch geordnet, gibt, von denen ca. 130 in großen Tafeln reproduziert sind.

[1] Herausgegeben vom „Komitee zur Popularisierung von Kunstbüchern“. Leningrad 1924.

Das 17. Jahrhundert repräsentiert, neben einigen akademischen Künstlern, hauptsächlich Claude Lorrain mit vier Landschaften. Aus der folgenden Epoche sind acht Bouchers, vier Fragonards und zwei Lancrets zu nennen mit einer reichen Gefolgschaft von kleineren Meistern. Dem Geschmack des Gründers der Galerie scheinen besonders Greuze, Boilly, Hubert Robert und der älteste der Vernets, Claude Joseph, gelegen zu haben, denn diese Künstler — die beiden letztern erfreuten sich überhaupt in Rußland großer Beliebtheit — sind mit nicht weniger als je 10 bis 15 Werken vertreten. Fesselnd ist auch die Gruppe der Franzosen, welche längere oder kürzere Zeit in Rußland tätig waren und von denen Tocqué, die Vigée-Lebrun (vier Porträte), Le Prince, der jüngere Lagrenée, die beiden Swebachs u. a. zu nennen sind. —

Dem eigentlichen Katalog hat S. Ernst noch einen kurzen Abriß der Geschichte der Jussupoff-Galerie beigefügt und aus deren Archiv eine Reihe interessanter Briefe von Vernet, Greuze, David, Swebach-Desfontaines, Guérin u. a. an den Fürsten N. B. Jussupoff publiziert. —

Schon mehrfach hatte ich Gelegenheit, in meinen bibliographischen Notizen und Berichten zu betonen, wie sehr erwünscht Publikationen russischer Provinzmuseen stets sind, welche über den meist unbekannten Bestand der letzteren Kunde bringen. Dies gilt auch für das Heft I der „Annalen der staatlichen Museen in Smolensk" (Smolensk 1924). Aus dem Inhalt des illustrierten Bandes sei vor allem auf den Aufsatz von N. A. Jablonskij über die Holländer in der Gemäldegalerie des „Smolensker Museums für Kunst und Altertümer" hingewiesen. Ca. 25 Gemälde holländischer Meister des 17. Jahrhunderts sind hier zusammengestellt und abgebildet, darunter bezeichnete Landschaften von Jan Both, Berchem, J. Asselyn und J. H. Roß, zwei Genrebilder des J. Molenaer, Frauenbildnisse von Fr. Mieris d. Ä. und Joh. Mijtens, sowie ein elegantes Doppelporträt des Eglon van der Neer. —

Eine italienische Trecento-Madonna im „Historisch-Ethnographischen Museum" zu Smolensk, die einst von der Fürstin Tenischeff für 20000 Rubel erworben war und jetzt nach Moskau überführt werden soll, behandelt J. M. Choseroff, während S. D. Schirajeff zwei umfassende Aufsätze über die Barockbauten Smolensks und die Holzkirchen im weißrussischen Smolensker Gebiet bringt. Dabei erweist sich, daß die Mariä-Himmelfahrt-Kathedrale in Smolensk (Usspenskij Ssobor), dessen Bau bereits Ende des 17. Jahrhunderts begonnen, die aber erst in den dreißiger Jahren des folgenden Jahrhunderts vollendet wurde, ihren Baumeister in Anton Schädel (Anton Iwanowitsch Sch.) hatte, was archivale Angaben bezeugen. Zweifellos handelt es sich hier um den Sohn jenes Gottfried Schädel, der 1713 zusammen mit Andreas Schlüter nach Petersburg kam, daselbst, in Oranienbaum und später in Kiew verschiedene Bauten ausführte und 1752 in Kiew starb. —

Keines der Moskauer Museen besaß bisher periodisch erscheinende Bulletins und Berichte nach der Art so vieler europäischer und amerikanischer Museen, und das soeben erschienene Heft I eines derartigen Bulletins, des „Museums der Schönen Künste", unter dem Titel „Shisn Museja", will diesem Mangel abhelfen. Das illustrierte Heft bringt Aufsätze aus der Feder des Direktors N. Romanoff und des Kustoden A. Efross über die Reorganisation und Aussichten des Museums, ferner Mitteilungen über dessen Tätigkeit und Neuerwerbungen. Zwei der letzten — das Chalcedonsiegel des Perserkönigs Artaxerxes und der Marmortorso einer Venus aus der ehemaligen Sammlung Chwoschtschinskij in Rom — werden von W. Schilejko und N. Schtscherbakoff genauer behandelt. Hoffentlich ist dem neuen Bulletin lange Dauer und ein regelmäßiges Erscheinen beschieden. *P. E.*

Verschiedenes

DIE STÄTTE DES ÖKUMENISCHEN CONCILS VON 451

In einem Garten Cadiköj, einem Villenvorort Konstantinopels, ist man bei einer Straßenerweiterung auf Grundmauern, Stufen und marmorne Säulenschäfte gestoßen, die im Schutt vergraben lagen. Die Ruinen erstrecken sich bis jetzt auf eine Ausdehnung von 30 Meter. Große, wenig behauene Werkstücke, die dazwischen liegen, scheinen der vorhellenistischen Epoche anzugehören, doch kann man über den Stil noch nichts Genaues sagen, weil noch keine Kapitäle gefunden sind.

Auf einem Marmorfragment jedoch befindet sich ein Kreuzesarm, der von byzantinischen Ornamenten umrahmt ist. Daher wird man annehmen können, daß hier eine Kirche oder ein Kloster dieser Epoche gefunden wurde, wenn auch erst nur ein Teil, vielleicht das Peristyl, denn die Säulen sind nicht allzu hoch und der Grund-

riß klein. Nach der Lage der unter Schutt und Asche begrabenen Säulen zu schließen, hat eine Feuersbrunst oder eins der vielen in dieser Gegend so verheerend gewesenen Erdbeben auch diese alte Kultstätte zerstört.

Der kleine anmutige Villenort am Marmarameer, Cadiköj, war einst das berühmte Calcedon, wo das vierte ökumenische Konzil im Jahre 451 tagte, und zwar entweder in der Kirche selbst oder in einem der anliegenden Klostergebäude. Jedenfalls hatte man die Stelle bisher zwar nennen aber nicht finden können. Der Ort ist seit vorgeschichtlichen Zeiten bewohnt gewesen, aus der Eisenzeit hat man Handwerkszeuge gefunden und die Kirche der hl. Euphemia stand auf den Ruinen des Apollotempels.

Wenn die Museumsleitung hier rechtzeitig eingreift und gründlich arbeitet, was nach ihren bisherigen Erfolgen als sicher anzunehmen ist, dann wird Konstantinopel um eine bedeutende Ruine reicher sein.

I. E.

EIN MITHRAEUM IN KERASSUND

Bei einem kurzen Aufenthalt in Kerassund an der Nordküste Anatoliens machten mich italienische Franziskaner auf ein Heiligtum aufmerksam, das wahrscheinlich als ein Mithraeum anzusprechen ist. Ein in das Meer vorspringender Fels trägt die Reste einer mittelalterlichen Burg. An dieser Stätte befand sich die Akropolis der antiken Siedlung, die von Sinope aus gegründet worden ist. Die eigentliche Stadt Kerassund liegt an zwei Buchten, zwischen denen sich vom Burgfelsen ausgehend ein Rücken erhebt. Der heutige Hafen befindet sich an der westlichen Bucht; es handelt sich um eine für die Verhältnisse an der Schwarzen-Meer-Küste Anatoliens ziemlich gut geschützte Reede. Hinter der Stadt, einem wichtigen Ausfuhrplatz für Haselnüsse, erheben sich bewaldete Berge.

Auf halber Höhe der die östliche Bucht umrahmenden Züge — in dieser Bucht befindet sich die von Pausanias beschriebene Insel mit einem heute völlig verschwundenen Arestempel — liegt nun die Ruine eines kleinen Höhlenheiligtums, wie sie in Anatolien auch in christlicher Zeit noch häufig vorkommen. Man hat das Heiligtum von Kerassund vielfach für eine von Christen angelegte griechische Höhlenkirche gehalten. Bei näherer Prüfung ist es aber wahrscheinlich, daß es sich eher um eine Kultstelle des Mithras handelt. Das in den Stein gehauene Heiligtum ist genau nach Osten orientiert. Den Abschluß bildet eine gewölbte halbkreisförmige Apsis, an den Wänden finden sich die üblichen Nischen, Rinnen für den Abfluß des Blutes der Opfertiere sind vorhanden und vor der Höhle befindet sich ein halbkreisartiger Vorplatz. Daß das Mithraeum später als christliche Kirche verwendet worden ist, erklärt die Annahme, es handele sich von jeher um eine christliche Kultstätte.

Ob auf das Vorhandensein eines Mithrasheiligtums in Kerassund bereits hingewiesen worden ist, vermag ich nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Für Trapezunt enthält, soweit ich mich erinnere, die neueste Auflage von F. Cumonts Mysterien des Mithra (übersetzt von Gehrich, die Neuauflage besorgt von K. Latte) den Hinweis, daß dort Spuren des Mithrakults zu finden sind. Die erwähnten Franziskanerväter sind der Ansicht, daß sich Reste zweier Mithrasheiligtümer auf dem heutigen griechischen Friedhof zu Trapezunt erhalten haben. Der kurze Aufenthalt, den die Kerassund und Trapezunt anlaufenden Schiffe in diesen Häfen nehmen, gestattet leider keine nähere Untersuchung. Auf gewissen Münzen von Trapezus erscheint Mithras-Men zu Pferde. Der bei den pontischen Königen vielfach vorkommende Name Mithradates, von denen Mithradates VI. Eupator der bekannte Gegner der Römer war, läßt weiter auf die Verehrung des arischen Mitra in diesen Gebieten schließen, in denen die persische Gottheit durch die Berührung mit den Kulten der alten kleinasiatischen Bevölkerung offenbar viele fremde Elemente annahm.

Bei der Gelegenheit sei ein in die Komnenenzeit gehörendes Wandgemälde einer griechischen Kirche des 14. Jahrhunderts in Trapezunt erwähnt, auf das mich die genannten gelehrten Franziskaner gleichfalls hinzuweisen die Güte hatten. Es handelt sich um eine Darstellung der Kirche, die von den Aposteln Peter und Paul gestützt wird. Darüber befindet sich die Inschrift: *Σὺ εἶ πέτρος καὶ εν ταύτῃ τῇ πέτρῃ οἰκοδομήσομαι ἐκκλησίαν ἐμήν*. Dieses Gemälde, das leider bei den Wirren der letzten Jahre der Vernichtung anheimgefallen ist, besitzt, da es sich in einem orthodoxen Lande in einer orthodoxen Kirche befand, Interesse in dogmatischer Hinsicht, und zwar um so größeres, als die Entstehung des Trapezunter Kaiserreichs der Komnenen, deren Stammburg bei dem heutigen Kastamuni lag, wie die des Kaisertums der Palaeologen von Nicaea zurückzuführen ist auf die Festsetzung der Lateiner in Konstantinopel, nach deren Vertreibung sich Trapezunt selbständig erhielt. In Berührung mit der lateinischen Welt kam Trapezunt besonders durch die den Handel im Schwarzen Meer treibenden Genuesen.

O. G. von Wesendonk.

DER KUNSTMARKT

ZWEI TOTE

In Berlin ist in der ersten Augusthälfte der bekannte Sammler Geheimrat Eduard Arnhold im Alter vom 76 Jahren gestorben. In Paris starb einige Tage später in seinem prächtigen Palais an der rue de la Rochefoucauld im gesegneten Alter von 89 Jahren der König der kontinentalen Kunsthändler Charles Sedelmeyer.

Arnhold, ein Kunstfreund von wahrhaft vornehmer Prägung, der als Großkaufmann und Finanzier den Aufstieg der Wilhelminischen Epoche begleitete, hinterläßt in seinem Heim im Berliner Tiergartenviertel eine Gemäldesammlung, die mit Recht nach und nach Weltruf erlangte und dank der großzügigen Liberalität des Besitzers jeder Zeit den Kunstfreunden offen stand. Diese Sammlung ist im wesentlichen ein Spiegelbild jener großen Epoche neuzeitlicher Malerei in Deutschland und Frankreich, die mit dem Impressionismus — wenige Ausnahmen abgerechnet — ihren eigentlichen Abschluß fand. Die Qualität der Objekte bestimmte die Bedeutung des Ganzen; denn was hier vereinigt war, ist durchaus würdig, den Besitzstand jedes großen europäischen Museums erstklassig zu bereichern. Nicht die Masse, sondern einzig das einzelne Objekt bestimmt den Rang dieses Museums im Kleinen, das seiner Anlage nach durchaus den Sammeltendenzen der Nationalgalerie unter der Aera Tschudis folgte. So gibt es hier von den Deutschen unvergleichliche Meisterwerke der Marées, Leibl, Böcklin, Thoma, Liebermann und Corinth. Von den Franzosen die vollwertigsten Proben der Kunst von Manet, Monet, Renoir, Degas, Sisley und Cézanne. Der war auf der einen Seite der letzte Schlußpunkt im Sinne der französischen Malerei, wie etwa für die germanische Kunst als äußerster Vorstoß über den Impressionismus hinaus Van Gogh. — Im Großen war der Bestand dieser einzigartigen Galerie bereits vor dem Krieg vollendet und es fragt sich jetzt angesichts des Todes ihres Besitzers, was wohl einmal ihr Schicksal werden wird. Die Hoffnung besteht jedenfalls, daß sie als Ganzes vielleicht doch in absehbarer Zeit in die Nationalgalerie übergeht, die zuerst berufen wäre, das Vermächtnis dieses vorbildlichen Kunstfreundes für die Nachwelt lebendig zu erhalten. Mit Eduard Arnhold aber ist wieder einer jener ganz großen Sammlertypen aus dem Berliner Kunstleben geschieden, die heute fast schon einer sagenhaften Epoche angehören und die zum Teil längst ihren Platz den neuen „Mäzenen" räumen mußten, die etwa wie einen Castiglione in Wien eine kurzfristige Konjunktur zu Glück und Reichtum emportrug.

Auch Sedelmeyers Tod zieht den Schlußstrich unter eine Epoche, die so — wie er sie erlebt hat — nie wiederkehren wird. Diesem gebürtigen Wiener, der schließlich ein erster Pariser Grandseigneur geworden war und in seinem ehemals herzoglichen Haus mit vornehmer Reserviertheit über seinen Millionenschätzen wachte, verdanken direkt und indirekt wohl ¾ aller bedeutenden älteren amerikanischen Privatsammlungen ihre Entstehung. Aus dem kleinen Kunsthändler, den der Zufall nach Paris verschlug, wurde dank einer seltenen Kennerschaft und einem treffsicheren Instinkt für künstlerische Qualität nach und nach ein Machthaber auf dem Kunstmarkt, der — ohne Übertreibung gesprochen — Bilderschicksale in seiner Hand hielt und bestimmte. Es gibt von ihm selbst redigiert aus etwa 15 Jahren zwischen 1900 bis zum Kriegsausbruch eine Reihe von Bänden, in denen er Jahr für Jahr in Bild und Text alle diejenigen Werke zusammenfaßte, die damals durch ihn verkauft worden waren und wer heute auf diese Dokumente hin den Besitzstand der großen europäischen und mehr noch der amerikanischen Sammlungen einer Prüfung unterzieht, wird erstaunt sein über die Summe von Meisterwerken, die allein durch die Hand dieses Händlers gegangen sind. Seinem Nachruhm zur Ehre muß es heute gesagt werden, daß er selbst zum größten Teil der Entdecker dieser Bilder war, die dann von den sogenannten Autoritäten publiziert wurden und mit den bekannten Zertifikaten der Kenner versehen, ihren Weg über den Ozean antraten. Ich habe einen dieser Fälle einmal im Original miterlebt, als Sedelmeyer einen frühen Rembrandt entdeckt und kurzer Hand erworben hatte, der vier Wochen vorher so ungefähr dem gesamten Pariser Kunsthandel vergebens angeboten worden war, bis er in der rue de la Rochefoucauld landete. Grade als ich oben in der geheimnisvollen Tresorkammer vor dem Bilde saß und selbst zur begeisterten Freude des Alten den Namen Rembrandt genannt hatte, brachte die Post das erste Zertifikat zu der von ihm nach Berlin gesandten Photographie mit der originalen Bestätigung dieser großartigen Entdeckung. So ist es ähnlich vielleicht mit Hunderten von Bildern gegangen, die heute Weltruf genießen! Das Erstaunliche bei diesem Händler war die

Treffsicherheit des Blicks, jener angeborene Instinkt für das Objekt, den keine Kunstwissenschaft lehren kann. Und das menschlich Ergreifende im Lebenswerk dieses Mannes bleibt immer wieder seine persönliche Bescheidenheit, die mit dem äußeren Glanz seines Palastes, in dessen Oberlichtsaal ein Museumsstück neben dem anderen hing und dessen Aufmachung mit Dienern in Livrée und einem sprachgewandten „Haushofmeister" nichts mit der Seele dieses leidenschaftlichen Amateurs und Geschäftsmannes gemein hatte. Das war die Atrappe, die er für seine Kunden von jenseits des großen Wassers brauchte und die seine Preise überzeugend machte. Die gewöhnlichen Besucher, die bestenfalls einen kleinen „Holländer" mitnahmen, bekamen den Alten selbst kaum zu Gesicht. Die großen Käufer aber, die nahm er mit in seine Tresorkammer im oberen Stock seines Hauses, dort wo er die großen Überraschungen bereit hielt bei abgeblendetem Tageslicht unter dem Schein des elektrischen Reflektors. Er kannte die Psyche seiner großen Käufer, die keinen van Dyck oder Rubens suchten, die unten im Oberlichtsaal hingen und also längst bekannt waren. Da oben in der engen Bude, die hinter Stahlmauern Millionenobjekte barg, war die mysteriöse Welt der Überraschungen. —

Auch als Kunstschriftsteller ist der alte Sedelmeyer mehr als einmal hervorgetreten, wenn es galt, die Meinung der Anderen über eines seiner Bilder überzeugend niederzukämpfen oder dem Freund seiner Jugend, dem Ungarn Munkácsy, ein Denkmal zu setzen. Und grade in diesen von ihm selbst verlegten Gelegenheitsschriften, die nicht zu vergleichen sind mit dem von ihm besorgten großen Bodeschen Rembrandtwerk, tritt dies leidenschaftliche Temperament großartig in Erscheinung.

Die Geschichte des neuzeitlichen Kunstmarktes wird — mit welcher Seite man sie auch beginnen wollte — immer ein Kapitel haben, das als Überschrift den Namen dieses Toten trägt, der auf seinem Gebiet ein Entdecker war, wie es deren zu seiner Zeit nur wenige gegeben hat. Durch ihn ist ein ganzes Metier zu einem hohen Ruf gekommen, das zumal heute allen Grund hat, diesen seltenen Typ eines Amateurs und Händlers sobald nicht zu vergessen. *B.*

LONDONER SAISONSCHLUSS

Für die Londoner Kunst und Bücherauktionäre ist die Sommersaison mit dem 31. Juli zum Abschlusse gekommen. Die bedeutendsten Ereignisse des recht überfüllten Monates waren die Versteigerungen der Cook-Collection und der Sargent-Bilder, beide bei Christie. Die Sammlung des Wyndham Cook, die in zwei Abteilungen unter den Hammer kam (7.—10. Juli und 14.—16. Juli), bestand in ihrem wertvollsten Teil aus italienischer Majolika und war die größte englische Privatsammlung dieser Art. Daneben enthielt sie reiche Schätze an griechischen, römischen und etruskischen Antiquitäten, hauptsächlich Bronzen, mittelalterlichen Elfenbeinschnitzereien, Limoge Emailles, Miniaturen und Silbergerät. Die Vente erreichte ein Total von £ 74425. Den höchsten Preis des ersten Tages, nämlich 1450 Guineen, bezahlte Mr. Goldschmidt (der nun auch in London ein Geschäft hat) für eine der Gubbioschüsseln des Mästro Giorgio Andreoli, dekoriert mit dem Urteil des Paris nach einer Zeichnung Raphaels. Das Maximum des zweiten Tages, 1600 Guineen (Durlacher), wurde für ein venezianisches Andiron, Mars und Venus darstellend, gezahlt. Es scheint, daß italienische Andirons oder „firedogs", wie sie im Englischen heißen, nicht mehr ganz so beliebt sind wie früher, denn noch auf der Teylor-Versteigerung des Jahres 1913 warf ein ähnliches Paar (Apollo und Merkur) 9200 Guineen ab. Am dritten Tage kam eine Holbeinminiatur des Thomas Wricthesley, First Earl of Southampton, zur Versteigerung, erzielte aber gegen alle Erwartung nur 270 Guineen, was einen beträchtlichen Preissturz bedeutet verglichen mit den £ 2750, die 1904 von Duveen für ein ähnliches Objekt bezahlt wurden. Nur eine Nummer erreichte an diesem Tage eine vierstellige Zahl (1300 Guineen), nämlich ein Paar französischer Altarkerzenhalter aus dem Ende des 16. Jahrhunderts (Permain). Der höchste Preis des vierten Tages, 750 Guineen, wurde von Davidge für ein Paar messingene englische Kerzenhalter aus dem 17. Jahrhundert bezahlt.

Am ersten Tage der Versteigerung der zweiten Abteilung konzentrierte sich die Aufmerksamkeit in erster Linie auf eine braune Achatvase mit Weinranken in Hochrelief, die, wenn die Tradition recht hat, einst Rubens gehörte. Sie wurde vom amerikanischen Bildhauer Brummer für 1650 Guineen erobert. Die Versteigerungsobjekte des zweiten Tages bestanden im wesentlichen aus antiken und Renaissancegemmen, von denen eine römische, mit der Figur des Herkules, 490 Guineen eintrug.

Noch bevor die auf den 24. und 27. Juli angesetzte Versteigerung der Sargent-Bilder und Zeichnungen aus dem Besitze des Ma-

lers selber begann, durfte man annehmen, daß Rekordpreise erzielt werden würden; aber auch der ruchloseste Optimist kann nicht geglaubt haben, daß es Leute gibt, die auf einer zweitägigen Vente für das nachgelassene Werk (237 Nummern) eines eben verstorbenen und dazu noch umstrittenen Künstlers die ungeheure Summe von £ 175260 hinlegen werden. Wir können jenen an der Vente bei Christie anwesenden französischen Händler wohl verstehen, der, wenn eine kleine Ölskizze Tausend Guineen erreichte und dann weiterraste, nichts anderes zu sagen wußte, als ein vielbedeutendes „Mon Dieu." Die Erklärung der fast unglaublichen Summe ist darin zu suchen, daß Sargent in England und Amerika, wenn auch nicht auf dem Kontinent, abgötterisch verehrt wird, seine Bilder aber nur ganz selten im Handel auftauchen. Als denn nach dem Tode des Künstlers eine ganze Sammlung von Sargents freigegeben wurde, war wohl zu erwarten, daß die Händler und Kunstsammler über einander herfallen würden. 4600 Guineen wurden am ersten Tage bezahlt für ein Aquarell: A Side Canal, Venice (Format 14 Zoll auf 20 Zoll). Eine andere Zeichnung: A View in the Simplon Tunnel, erzielte 3000 Guineen und dieselbe Summe wurde für die „Cypress Trees at San Vigilio" betitelte Skizze gegeben. Dann kamen die Gemälde dran. Sein unvollendetes „Portrait of Madame Gautreau" wurde von der Vente zurückgezogen, da es von Sir Joseph Duveen für die Stiftung an die Tate Gallery erworben worden war. Weiter wurde angekündigt, daß ein anderes Gemälde Sargents, Claude Monet Painting at the Edge of a Wood, von den beiden Schwestern des Verstorbenen der Nation geschenkt werden würde. Von den am ersten Tage versteigerten Ölgemälden Sargents seien noch folgende Preise notiert: San Vigilio, a Boat with Golden Sail 7000 Guineen (Maximum des Tages); Torre Galli 6600 Guineen; Carmencita Singing 4800; A View of the Simplon 4200; Church of Gesuiti, Venice 3400. Die Sensation des zweiten Tages war die Summe von 6000 Guineen, die für eine Kopie ($21^{1}/_{2}$—$17^{3}/_{4}$ Zoll) Sargents nach Velasquez (Kopf des Prinzen Balthazar Carlos) bezahlt wurde. *Bo.*

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Das Kunstauktionshaus Jac. Hecht versteigert am 6. Oktober die überaus reichhaltige Einrichtung von Schloß Schwante, daß erst im Jahre 1922 von der Münchner Firma Bernheimer eingerichtet worden ist.

Neben antiken Einzelmöbeln, kommen komplette Garnituren, u. a. ein Louis XV. Salon, ein Chippendale-Herrenzimmer zum Verkauf. Die zahlreichen Teppiche zeigen einen sehr guten Geschmack des früheren Besitzers. *r.*

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

BERLIN

Die Kunsthandlung J. B. Neumann sowie die Kunsthandlung und Verlag Karl Nierendorf haben ihre Ausstellungs- und Geschäftsräume vom Kurfürstendamm 232 nach der Lützowstraße 32 I verlegt. Die Ausstattung der neuen Räume liegt in Händen des Dessauer Bauhauses. Die Eröffnung soll Mitte September mit einer sorgfältig ausgewählten und großzügig gestalteten Ausstellung stattfinden, an der führende zeitgenössische Künstler teilnehmen.

LONDON

Bei Knödler in der Old Bond-Street ist augenblicklich ein Frauenbildnis zu sehn, das von dem Besitzer als ein Werk des Vermeer angesprochen wird. Das Bild, eine Leinwand, mißt $7^{1}/_{4}\times 9$ Zoll und stellt eine junge Dame von ungefähr 20 Jahren dar (Halbfigur) in einem breitgeränderten Hut aus rotem Plüsch oder Filz und in einem blauen Mantel, dessen Farbe sich Türkis nähert. Sie sitzt, die Seite dem Betrachter zugewendet, auf einem Sessel, dessen Rücken mit zwei geschnitzten Löwenköpfen dekoriert ist. Das Licht kommt von hinten und fällt unter dem Hutrand auf die linke Wange, die linke Schulter und die weiße Halzkrause. Der Tapetenhintergrund ist grün und braun. Das Bild zeigt auf dem Hintergrund das Monogramm I. M. auf. Während ungefähr hundert Jahren hing es in einer französischen Sammlung und wurde von William Bürger in der Gazette des Beaux Arts des Jahres 1866 in einem Artikel über Vermeer zwar genau beschrieben, aber fälschlich als das Bildnis eines jungen Mannes bezeichnet. *Bo.*

PARIS

Die Firma Bing & Co. teilt mit, daß sie ihre Sozietät mit H. Fiquet et Cie gelöst und jetzt einen eigenen Kunstsalon mit modernen Bildern in der Rue la Boétie 20 bis (VIII e) eröffnet hat.

Die „Tocharische“ Epoche der Kunst von Kutscha (Ostturkistan)

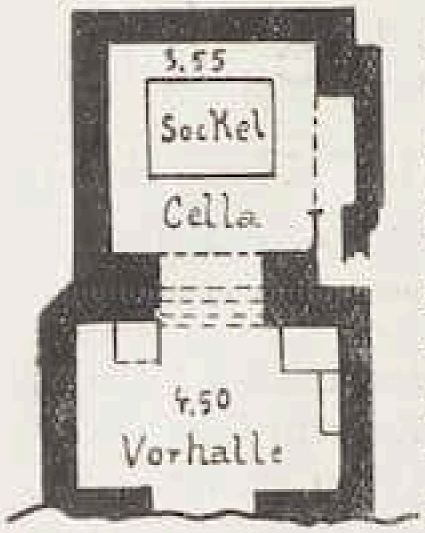
Mit 26 Abbildungen auf 9 Tafeln und 10 Textabbildungen — Von ERNST WALDSCHMIDT

AN drei Stellen in der Umgebung von Kutscha hat die dritte deutsche Turfanexpedition Grabungen veranstaltet: in Qumtura, Qyzil und Kirisch. Die wichtigste dieser Stätten ist bei weitem Qyzil, dessen Ming-öi (1000 Zellen oder Kammern-Viharas) einer Zeit vor 700 angehören und uns die bedeutendsten Funde der tocharischen Periode geschenkt haben. Stupas oder Freibautempel sind hier nicht aufgedeckt worden. Religiöser Kult und tägliches Leben der Mönche spielte sich in den Höhlenklöstern und -tempeln ab, welche, in den weichen Sandstein des Gebirges eingehauen, in großer Anzahl (Ming-öi) und durch Gänge verbunden beieinander lagen. — Auf Taf. 1, a werfen wir einen Blick durch das Fenster einer Mönchszelle der Ming-öi zu Qyzil auf die Ostseite des Muzart-Tales. Schroff und kantig in das Tal vorgestreckt, wird der Fels von den Fluten des Stromes umbrandet. Die Hügel des Vordergrundes, über die unser Blick in das Tal gleitet, fallen dem Fluß zu steil ab und sind ein Teil einer das Tal im Bogen umrahmenden Bergkette, welche unten an den Abhängen eine Fläche fruchtbaren, vom Flusse im Laufe der Zeit abgelagerten Bodens freiläßt. Hier blühen zu ihrer Zeit Haine von Pfirsich- und Aprikosenbäumen, welche einen lieblichen Anblick gewähren können. Unser Auge aber fällt nur auf die öden Ufer der rechten Flußseite, um sich dann zu den aufragenden Bergreihen einer Gebirgslandschaft zu erheben. — „Freundliche Erinnerungen an arbeitsreiche glühende Sommerwochen! Aber dieselben Wochen brachten Erdbeben und furchtbare tosende Sandstürme. In unglaublicher Schnelligkeit wird der rotglühende Himmel schwarz wie die Nacht. Ein schneidender Pfiff ertönt und furchtbare Windstöße und Wirbel werfen ungeheure Massen von Sand über die Wege. — Alles ist wie dämonisch durchtobt[1].“ — In drei Anlagen sind die Höhlen in sich hintereinander erhebende Reihen dieser Berge des Nordufers eingehauen. Unser Fenster liegt in der zweiten Anlage, zu der ein „schwindelerregender schmaler Paß“ hinaufführt. Von Schluchten unterbrochen (Taf. 2, a), aus denen bei plötzlichem Regen in wenigen Augenblicken schäumende Wildbäche hervorbrechen, steigen die zerklüfteten Felswände auf, eingemeißelt in ihnen die Tempel und Wohnungen der in eine romantische Einsamkeit zurückgezogenen Mönche.

Tempel und Anlagen in Felsen einzuhauen, ist in Indien seit früher Zeit üblich; doch nur in Baktrien finden sich Anlagen baulich ähnlichen Charakters wie die des nördlichen Ostturkistan, ein direkter indischer Einfluß ist in der Architektur der Bauten nicht zu verspüren. Wie mancher der späteren chinesischen Indienpilger den weiten, aber bequemeren Umweg über Baktrien nicht scheute, wird auch der Buddhismus bei seinem Vordringen nach Osten diesen Weg bevorzugt haben. Daneben ergoß sich ein schwächerer Propagandastrom über Kaschmir in den Süden Ostturkistans. — Vier Hauptformen von Grottentempeln lassen sich unterscheiden. Wir werden diese Typen bei Besprechung der „Pfauen-“, „Seefahrer-“, „Hippokampen“-Höhle und der „Höhle der Maya“ betrachten.

Malereien aus dem eigentlichen Gandharagebiet sind bisher nicht gefunden worden. Nur die manchmal in Resten erhaltene Bemalung der Plastiken und vor allem die Schilderungen der chinesischen Indienpilger lassen Rückschlüsse auf ihre Bedeutung zu. Als einen Ersatz haben wir nun die in Ostturkistan in-

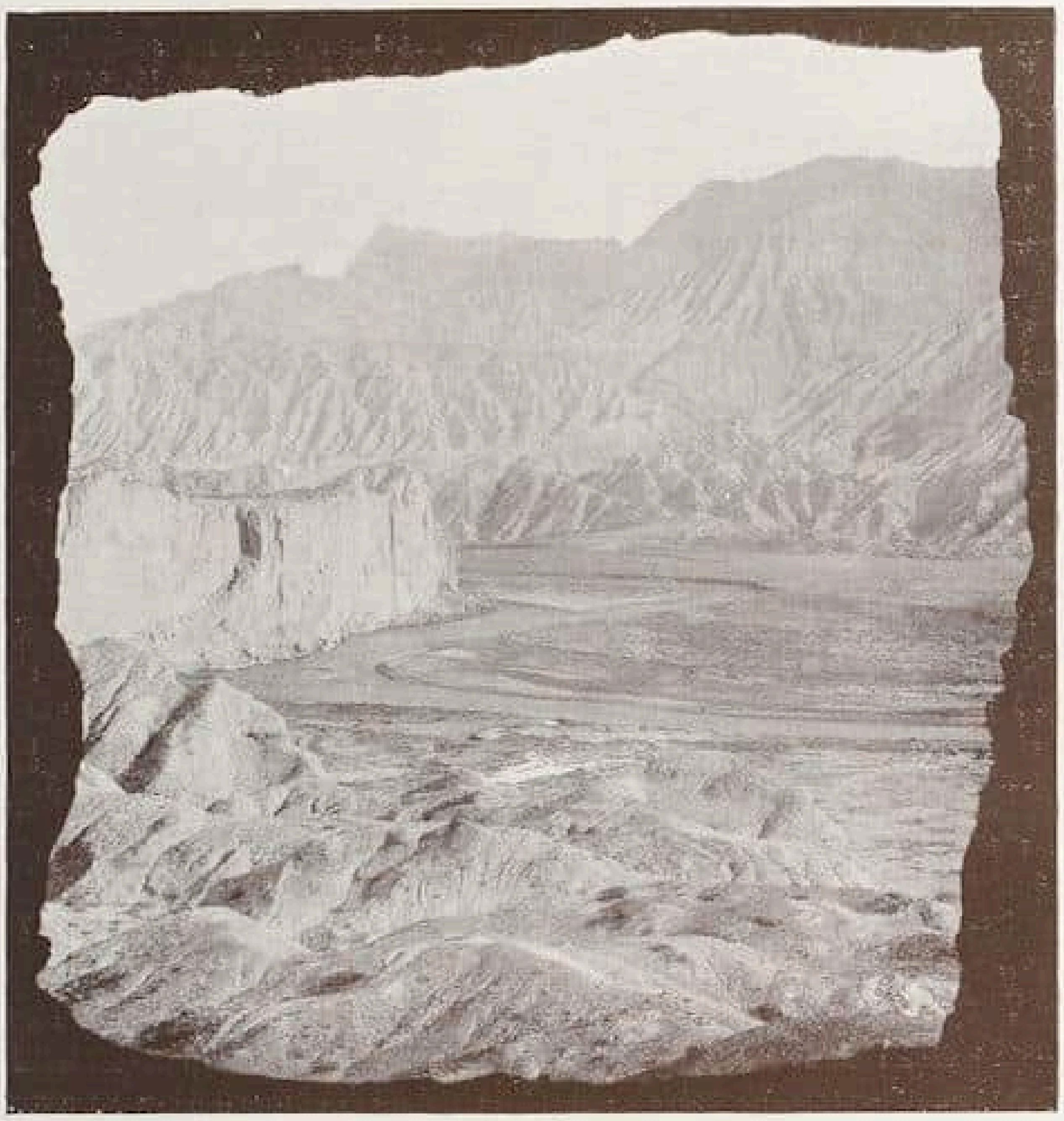
[1] Sandstürme sind in der Gegend von Turfan überaus häufig.



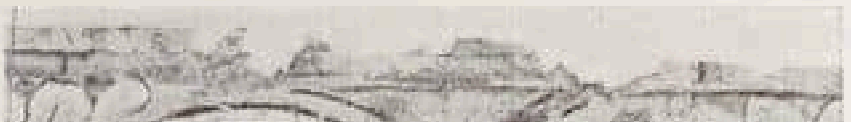
Textabb. 1
Pfauenhöhle
(nach Grünwedel)

folge seiner eigentümlichen klimatischen Verhältnisse erhaltenen und aufgedeckten Gemälde. Grünwedel hat den ältesten der in der Oase von Kutscha auftretenden Stile den „Gandhara-Stil“ genannt und will unter diesem Namen mehrere Variationen von Stilarten zusammengefaßt wissen, „welche am unmittelbarsten spätantike Elemente, wie sie am deutlichsten an den Gandhara-Skulpturen ausgeprägt sind, erkennen lassen“. Als Unterschiede haben wir dann je nachdem eine mehr oder weniger starke persische oder national-indische Beimischung.

Die „Pfauenhöhle“ repräsentiert einen verhältnismäßig seltenen Typus von Höhlen. Sie besteht aus einer Vorhalle und der Cella (Textabb. 1). Die Gemälde der Cella sind zu einem guten Teil in das Berliner Museum gekommen, und dort ist die Höhle, soweit das möglich war, in einer aus praktischen Gründen ein wenig veränderten Verteilung der Gemälde auf die Wände und etwas niedriger, aber sonst in den Abmessungen des Originals, wieder aufgebaut. Die in einem prächtigen Schokoladenbraun, dessen metallischer Glanz nach Öffnung der Höhle verlorengegangen ist, in Schwarz, Weißgelb und schimmerndem Hellgrün gehaltenen Farben wirken bei künstlicher Beleuchtung fast wie Glasuren, und der kleine Raum läßt uns etwas von der religiösen Stimmung der Gläubigen empfinden, welche beim Schein von Laternen das Innere der Cella betraten und mit Weihrauchlampen oder -schalen und Blumen in der Hand in feierlicher Umwandlung dem in ihr aufgestellten großen Kultbilde Verehrung bezeugten. Die Cella ist quadratisch, ihr Dach besteht aus einem flachen Plafond, in dessen Mitte eine Kuppel ausgehauen ist, welche nach spätantiker Weise in eine Reihe nach oben sich verjüngender Streifen zerfällt. Eine Aufnahme des Inneren des „Rotkuppeltempels“ (Taf. 2, b), welcher demselben Typus angehört, gibt eine Vorstellung des Aussehens und der Anordnung der Dekorationen. Wir sehen hier deutlich die verschiedenen Streifen der Kuppel, während die Darstellungen des Plafond leider vollständig abgebröckelt sind. Darunter folgt ein schweres Gesims mit vortretendem Rundstab und auf den Wänden sodann zwei durch Blattstäbe und andere Ornamentstreifen horizontal unterteilte Friese von Darstellungen verschiedener Szenen, aus denen uns das Bild der Stifterin im Schellenmieder durch Nachzeichnung bereits bekannt ist. — Die „Pfauenhöhle“ führt ihren Namen nach dem Schirmdach der Kuppel, welches aus abwechselnd hellen und dunklen Pfauenschweifen gebildet wird, auf denen jedesmal unmittelbar unter der zerstörten Scheitelrosette ein nach unten fliegender jugendlicher Devaputra (etwa: Engel), der mit beiden Händen ein Schmuckband trägt, aufgemalt ist. Die Kuppel selbst wird durch vier in der Mitte jeder Seite des Plafond auftauchende, bis zu den Hüften sichtbare Devaputras mit ausgebreiteten Armen hochgehalten (Textabb. 2). In den Zwickeln ist je ein Bodhisattva mit Gefolge abgebildet. In der Tracht eines indischen Fürsten sitzt er in einem grünen, um die Hüften geschlungenen Gewande auf dem mit Teppichen belegten Throne (Taf. 3, b). Die Beine hängen übereinandergeschlagen nach vorn herab; die Hände sind vor der Brust lehrend zusammengelegt, von den Schultern schlingt sich um die Oberarme ein brauner Schal. Der Oberkörper ist nackt und mit Schmuckstücken reich verziert, ganz so, wie es uns aus den Gandhara-Skulpturen bei den Bodhisattvas bereits bekannt ist. Ein großer Strahlenkreis umgibt den ganzen Oberkörper und schließt auch den Kopfnimbus, welcher das Haupt und die schöne, mit Schmuckscheiben gezierte Krone umgibt, mit ein. Weiße flatternde Bänder hängen nach den Seiten von der Krone herunter. — Das Gefolge des Bodhisattva besteht aus fünf

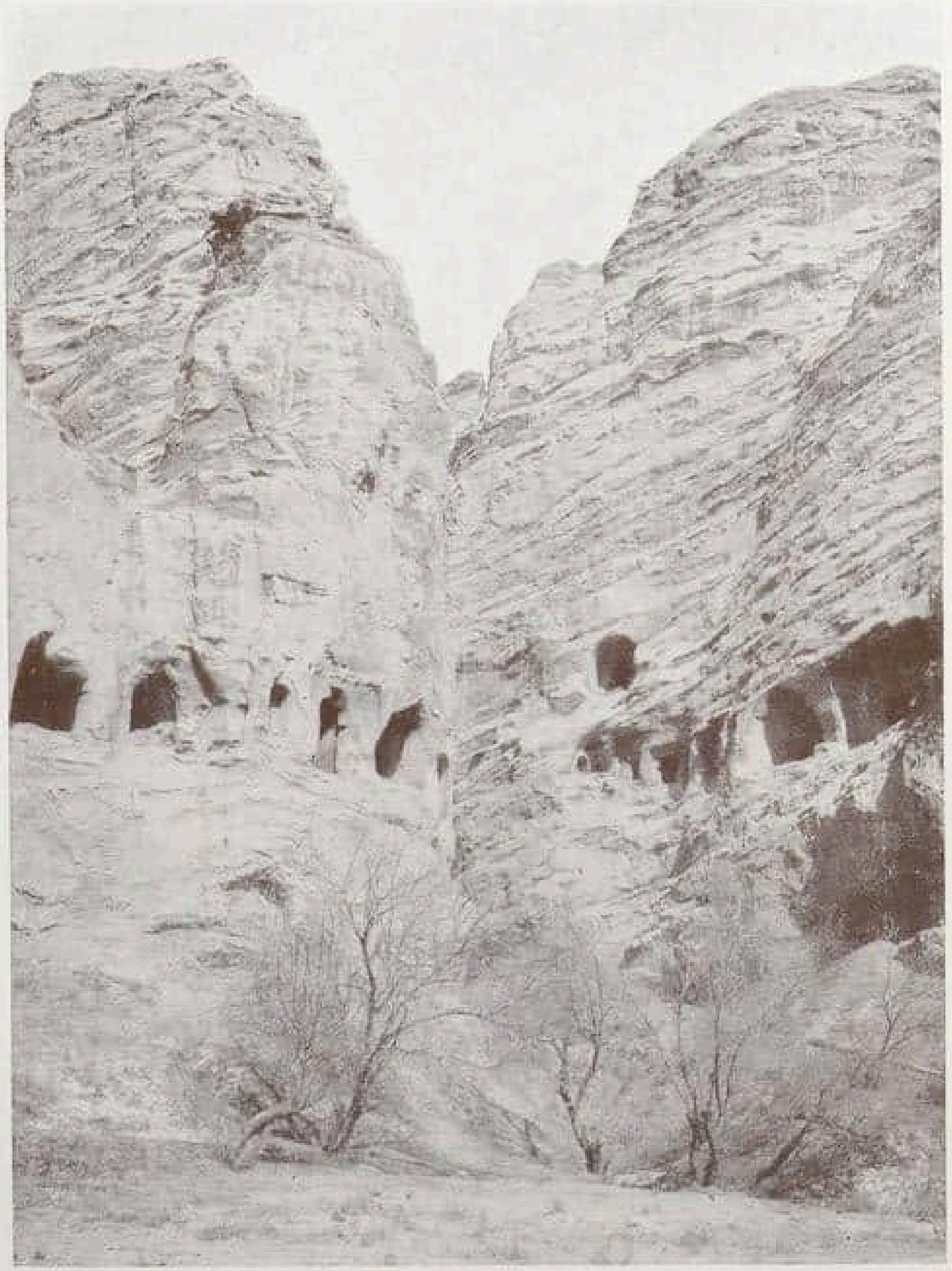


a. Blick aus dem Fenster einer Mönchszelle. Qyzil



b. Stück eines Ornamentfrieses

c. Meditierender Mönch



a. Bachschlucht. Qyzil

b. Rotkuppeltempel. Qyzil

Göttern an jeder Seite, zur Linken, in Kopfhöhe des Bodhisattva, mit einem langgestielten Lotus in der Hand der dreiäugige Götterkönig Indra, diesem gegenüber der große Brahma. Die Götter zur Rechten zeigt Taf. 3, c: der Mandorla zunächst den weibisch aussehenden Brahma, in einem gelben, blumenbedeckten Gewande, das Haar einfach zu einem dicken Knoten aufgebunden; unter ihm sitzend einen anderen Gott mit auffallendem Haarputz, nacktem Oberkörper und dem üblichen Schmuck an Handgelenken, Oberarm, Hals und Ohren. In der linken Hand hält er das Brahmanenfläschchen. Die übrigen Götter zeigen kleine Besonderheiten in Anzug und Haarschmuck. Wie die des Bodhisattva fallen auch die Haare der Gottheiten in Ringellöckchen zum Teil über Schultern und Brust nach vorn herab. Die Augen senken sich bei den ersten beiden in stiller Verehrung auf den Bodhisattva, die nächsten richten den Kopf ein wenig schwärmerisch in die Höhe, während der letzte den Blick fast kritisch auf den Bodhisattva heftet. — Unter dem Plafond läuft ein Balkon, dessen Architektur gut zu erkennen ist, auf allen vier Seiten herum (Textabb. 3). In der Mitte steht jedesmal ein Buddha in predigender Stellung mit Nimbus und Mandorla, neben dem auf der einen Seite wieder Indra, gekennzeichnet durch den Kopfputz und die drei Augen, auf der anderen Seite Brahma in seinem geblümten Gewande, charakterisiert durch das aufgebundene Haar, dargestellt sind. Nach den Seiten schließen sich dann weitere männliche und weibliche Gottheiten an, welche eine Blume, Schale, Räucherwerk oder Schmuckkette in der Hand halten und sich unterhalten oder auf Flöte oder Trommel musizieren. — Unterhalb des Balkons sind die Seitenwände und die Rückwand in drei Reihen mit durch Blütenstäbe abgeteilten, rechteckigen Bildern (mindestens 36) bemalt gewesen, welche die ganze Buddhalegende von der Geburt bis zum Eingang ins Nirvana darstellten. Nach Berlin sind vier vollständig erhaltene Bilder der linken Seitenwand gekommen, welche 1. die Geburt des zukünftigen Buddha und seine ersten sieben Schritte, 2. die Ausfahrten des Prinzen und die Begegnungen mit dem Alten, dem Kranken und dem Toten, 3. Buddha als Asketen und seine Versuchung durch die drei Töchter des Bösen, 4. den Angriff des Mara selbst auf den die Erde zum Zeugen anrufenden Buddha darstellen. Taf. 3, a zeigt uns das dritte dieser vier Bilder. Der Buddha sitzt als Asket abgemagert unter einem stilisierten Baume, ein Typus, den wir bereits in einem Gandharakopf kennengelernt haben. Die Hände sind in Meditation im Schoß zusammengelegt, ein gelber Strahlenkreis umgibt den Oberkörper. Von links tritt eine kaum bekleidete Dame herausfordernd an ihn heran; hinter dieser stehen deren beide Schwestern, welche den Erfolg ihres Versuches abwarten. Die Übung der Askese und die Versuchung des Buddha fallen der Legende nach zeitlich nicht zusammen. Zudem sind auf der anderen Seite, wie durch die Macht des Asketen verwandelt, drei alte Frauen den Töchtern des Bösen gegenübergestellt (ihre Gesichter sind leider wie so oft durch die Hackenhiebe fanatischer Türken fast zerstört): ein Hinweis auf den notwendigerweise früher oder später erfolgenden Verfall verführerischer Jugend und Schönheit. — Die Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen, das memento mori ist ein auf unseren Bildern recht beliebtes Motiv, wenn nicht gar die noch stärkere Saite der Darstellung von Höllenqualen angeschlagen wird. Eine Szene des oberen Frieses in dem Rotkuppeltempel (vgl. Taf. 2, b), stellt einen predigenden Mönch dar, welcher seinen Zuhörern ein mit durchsichtigem Gewande bekleidetes tanzendes Weib, hinter dessen Schulter sich ein Totengerippe vorstreckt, erscheinen läßt, was an die mittelalterlichen Totentänze erinnert (Textabb. 4).

Textabb. 2
(nach Grünwedel)

Textabb. 3 (nach Grünwedel)

Schmuckfriese verwandter Art finden wir auch in der „Seefahrerhöhle", welcher wir uns jetzt zuwenden wollen. Die Höhle, deren Schmalseite sich der Türe zukehrt, ist ein langes Tonnengewölbe (Textabb. 5), dessen Wölbung etwa 20 cm über die Seitenwände ausladet und, da später roh übermalt und ausgeflickt, für unsere Betrachtung ausscheidet. Die langen Seitenwände waren in drei Streifen eingeteilt, von denen der unterste in weiße, zur Aufnahme von Malerei vorbereitete Felder zerfiel. Diese waren auf jeder Seite durch die Darstellung meditierender Mönche unterbrochen. Einen derselben zeigt uns Taf. 1, c: auch hier die Todesmahnung durch einen über die Schulter blickenden Schädel. — Der mittlere Streifen war mehrfach in einzelne Ornamentreihen unterteilt, von denen eine Rankendekoration die interessanteste ist. Die Blätter werden durch gliedernde Ringe geführt und schwingen sich in eleganten Bogen. In Abständen von 1,90 m findet sich in der Mitte die Darstellung eines Schädels (Taf. 1, b), abwechselnd mit Köpfen jugendlicher oder bärtiger Männer. Diese und die anschließenden Ornamentstreifen erinnern unmittelbar an spätantike Muster. — Wichtiger noch sind für unsere Betrachtung die Malereien des oberen Streifens. Sie führen uns einen Schritt weiter in das Labyrinth buddhistischer, erbaulich-schauriger Legende. Die Theorie von der Vergeltung aller begangenen Taten durch das fortwirkende Karman in einer späteren Geburt hat eine etwas grobe und plumpe Ausgestaltung erfahren, als deren Extrakt den guten und bösen Gläubigen die eventuelle Wirkung ihrer Handlungen im Bilde handgreiflich mahnend vor Augen geführt wird. Die Bilder behandeln Szenen der Schronakotikarna- und der Maitrakanyakalegende, welche beide auch aus den Borobudurreliefs bekannt sind. Beide Legenden schildern die Erlebnisse von Seefahrern, sind einander gegenüber auf den Seitenwänden angeordnet und in der Szenenfolge ähnlich komponiert. Szenentrenner werden nicht verwandt. Es folge zunächst kurz der Inhalt des Maitrakanyaka-Avadana: Der reiche Großkaufmann Mitra ist zu seinem Schmerze kinderlos. Eifrig opfert er den Göttern, um einen Sohn flehend. (Szene 1, nur zum Teil erhalten: Mitra, in fürstlicher Tracht, gießt knieend mit einem krummen Löffel Schmelzbutter aus einer in der linken Hand gehaltenen Schale in das Opferfeuer. Vor ihm die Reste des auf einem kauernden Stiere sitzenden Gottes Schiva.) Sein Flehen wird erhört. Szene 2 (Taf. 4, a) zeigt inmitten einer von schlanken Säulen getragenen Halle auf dem weichen Pfühl eines Thrones sitzend Mitra (Typus: Bodhisattva), neben ihm auf einem geflochtenen Sitz mit hohem Polster seine Gemahlin, in dem üblichen engen

Textabb. 4
(nach Grünwedel)

Textabb. 5
Seefahrerhöhle
(nach Grünwedel)

Textabb. 6 (nach Grünwedel)

Mieder. Beide wenden sich ihrem, ihnen von einer Dienerin präsentierten, neugeborenen Knäblein zu und sind im Gespräch mit zwei etwas zurücksitzenden Brahmanen, von denen der ältere dem Großkaufmann dringend ans Herz legt, dem Knaben zur Sicherung seines Lebens den nach einem Mädchen klingenden Zusatz Kanyaka an den Namen anzuhängen. (Szenentypus: Prophezeiung des Sehers Asita, Gandhara.) Herangewachsen, zeigt sich der junge Maitrakanyaka als äußerst geschäftstüchtig und wird deshalb von seinen neidischen Konkurrenten dazu veranlaßt, dem Beispiele seines Vaters, welcher inzwischen auf eine Handelsfahrt über See gegangen und dabei verunglückt ist, folgend, den weiten Ozean zu befahren. Vergebens sind alle Bitten der Mutter, mit Gewalt stößt er die seine Füße Umklammernde (Szene 3) zurück. Eine weitere Szene führt uns sodann den auf dem Meere erfolgenden Schiffbruch vor Augen: Das Drachenschiff ist in Stücke zerbrochen, Ertrinkende suchen Holzstücke zu erhaschen und sich zu retten (Szene 5). Maitrakanyaka nur gelingt es, das Ufer zu erreichen. Nach einer Wanderung gelangt er an eine Stadt, aus deren Tor ihm vier liebliche Feen, welche ihm Gastfreundschaft und Liebesdienste anbieten, entgegentreten (Szene 6). Die nächste Szene (7) zeigt Maitrakanyaka im Heime der Feen. Zwei von diesen sitzen mit ihm zusammen auf dem Ruhebett, angeschmiegt und in vertrauter Unterhaltung, die beiden anderen zu seinen Füßen, die eine die Bügelharfe spielend (Textabb. 6). Die folgende Szene führt uns dann sogleich an den Schluß der Legende. Maitrakanyaka ist, von Unruhe getrieben, von Stadt zu Stadt gewandert und hat immer größere Liebesfreuden genossen. Schließlich gelangt er aber in eine eiserne Stadt, deren Tore sich sogleich hinter ihm schließen und in welcher ihm Schreckliches bevorsteht. Er sieht einen in Qualen jammernden, mit dem von seinem Kopf herabsickernden eigenen Blut sich nährenden Mann, auf dessen Haupt ein glühendes Rad kreist. Auf Befragen erklärt der Mann, daß er diese Qualen erdulden müsse, weil er einst seine Mutter mit dem Fuße gestoßen habe. Maitrakanyaka erinnert sich bei diesen Worten an sein eigenes Verhalten seiner Mutter gegenüber, und sogleich springt das Rad herüber auf sein Haupt. Er wird dann aber wieder erlöst durch den heroisch ausgesprochenen Wunsch, ein Weltalter oder Weltalter von Weltaltern hindurch noch verstärkte Qualen erdulden zu wollen, wenn er nur den Lebewesen damit nützlich sein könne. Taf. 4, b und c stellen das Erlebnis mit dem glühenden Rade dar. Als Maitrakanyaka ist der Typus: Gautama Buddha als Asket angewendet.

Grünwedel hat in „Alt-Kutscha“ in seiner Besprechung der Seefahrerhöhle eine Übersetzung des Maitrakanyaka-Avadana nach der Version des Divyavadana ge-

geben. Jedem Leser muß es aber sogleich auffallen, wie wenig diese Übersetzung mit der Schilderung auf den Bildern übereinstimmt; Grünwedel hat sich damit geholfen, daß er in einzelnen Szenen Darstellungen allgemeiner Gedanken fand, welche er durch Sätze wie: „Er schlug zwar seine Mutter, gab aber viel Almosen" paraphrasieren zu können glaubte. Wir werden dem wirklichen Sachverhalt aber näher kommen, wenn wir annehmen, daß uns die Erzählungsversionen, welche von den Malern befolgt wurden, noch nicht bekannt sind. Bewiesen wird dies, für unsere Höhle jedenfalls, durch den Vergleich der Bilder der auf der gegenüberliegenden Seite der Höhle dargestellten Seefahrerlegende mit einer chinesichen Version des Schronakotikarna-Avadana. Diese Version stimmt mit den Bildern aufs genaueste überein, ermöglicht uns, den Maler dieser Höhle oder seine Auftraggeber als Angehörige der frühbuddhistischen Schule der Sarvastivadins in Anspruch zu nehmen und Grünwedels zum Teil phantastische Erklärungen zu berichtigen. Der Inhalt der Legende ist kurz folgender: Dem lange kinderlosen Großkaufmann Balasena wird nach unermüdlichem Flehen zu den Göttern ein Sohn geboren, dem nach Beratschlagung (Reste der „Präsentierung des Kindes" sind erhalten) der Name Schrona-Kotikarna verliehen wird. Herangewachsen, wünscht Kotikarna das Meer zu befahren, um die Edelsteininsel zu suchen und unermeßliche Reichtümer zu gewinnen. Der Mutter gelingt es nicht, ihn zurückzuhalten (Szenenreste, wie die vorigen aus dem Parallelismus mit den Darstellungen der Maitrakanyakalegende sicher zu identifizieren, vorhanden). — Die erste der vollständiger erhaltenen Szenen zeigt das Drachenschiff bei der Edelsteininsel angekommen und Kotikarna mit einem Begleiter eifrig dabei, die Wunschedelsteine ins Schiff einzuladen. Die Rückreise geht bei günstigem Wind glücklich vonstatten. Szene 2 führt uns das Nachtlager der zu Lande keimgekehrten Karawane vor. Mond und Sterne stehen am Himmel, müde liegen die ausgespannten Esel vor ihren Wagen hingekauert, im Vordergrund hockt eine Gruppe eifrig disputierender Männer, über denen schwere Wind- und Wasserwolken, die Boten heftigen Sturmes und Regens, in der Luft hängen. Kotikarna hat sich von seinen Gefährten abgesondert, und diese brechen ohne ihn mitten in der Nacht auf. Kotikarna findet sich am Morgen allein in der Wüste. Er begibt sich mit seinem Esel auf den Marsch und gelangt nacheinander an zwei ganz gleiche Städte, vor deren Tor er vor Hunger und Durst das eine Mal nach Wasser, das andere Mal nach Speise ruft. Beide Male hat er das ganz übereinstimmende Erlebnis, daß auf seinen Ruf Hungergespenster Verstorbener ans Tor stürzen und flehend von ihm Wasser oder Speise verlangen. Es sind die Geister ehemaliger Geizhälse und Betrüger, welche jetzt die Qualen von Hunger und Durst ertragen müssen. Taf. 4, a zeigt die beiden Geschehnisse in einer Szene vereinigt. Über dem, mit einem schweren Riegel geschlossenen, Stadttor sehen wir die Oberkörper der Hungergeister sich herausrecken. Die Stadt ist nur einmal dargestellt, Kotikarna dagegen zweimal, der Esel, dessen Kopf zweimal gegeben ist, nimmt die Mittelstellung ein. Die folgende Szene (Textabb. 7) ist noch ein wenig komplizierter. Kotikarna ist weitergezogen und zur Nachtzeit auf einen Baum gestiegen. Wir sehen ihn vom Baume aus seinen Esel mit Blättern füttern. Vor ihm erscheint ein Mann mit einer Frau, welche zärtlich zueinander sind und der Liebe pflegen. Bei Tage wechselt das Bild: derselbe Mann wird von wilden Hunden zerfleischt. Kotikarna bleibt noch eine weitere Nacht, um sich nach der Ursache dieses schrecklichen Geschehnisses zu erkundigen: Der Mann hat ehemals bei Nacht gute, bei Tage üble Handlungen ausgeführt. Dieselbe Sache wiederholt sich an den folgenden beiden Tagen bei einem anderen Paare, dem Kotikarna zuschaut. Dieser Mann genießt das Vergnügen bei Tage, da er ehemals bei Tage gut gehandelt hat, bei Nacht

a. Gautama als Asket. Versuchung. Pfauenhöhle

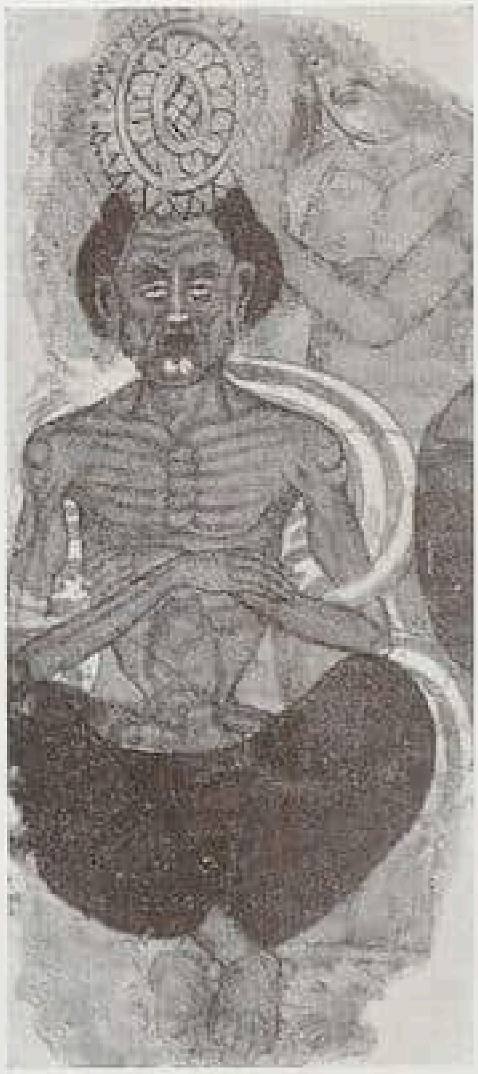
b. Bodhisattva aus einem Zwickel des Plafond. Pfauenhöhle

c. Gottheiten. Pfauenhöhle

a. Kotikarna vor der Gespensterstadt. Seefahrerhöhle

c. Das Erlebnis mit dem glühenden Rade. Maitrakanyakalegende

b. Maitrakanyakalegende. Namensgebung. Seefahrerhöhle

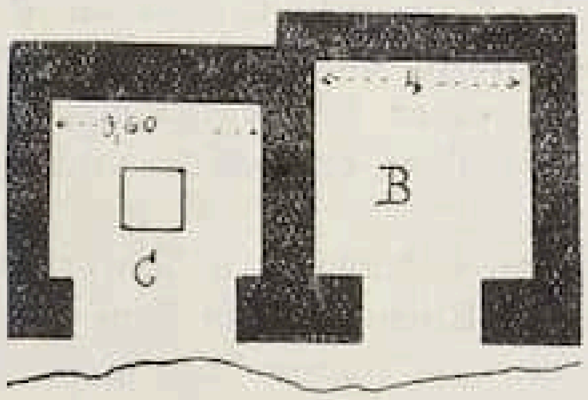


d. Das Erlebnis mit dem glühenden Rade. Maitrakanyakalegende

Textabb. 7 (nach Grünwedel)

wird aber sein Gehirn von Tausendfüßen gefressen, da er bei Nacht üble Handlungen ausgeführt hat. Unsere Darstellung ist nun meines Erachtens so zu interpretieren, daß die Sonne mit den vier Bäumen die vier während dieser Ereignisse vergehenden Tage anzeigt; die Hälfte der Zeit bringt Kotikarna in einem Baume zu. Das Liebespaar ist nur einmal dargestellt, je einmal der von den Hunden oder von den Tausendfüßen (dieser Teil ist außerordentlich zerstört) zerfressene Mann. — Kotikarna gelangt weiter an einen Teich, nimmt ein Bad und kommt an eine Terrasse, wo ihn eine Frau einlädt, Platz zu nehmen und sich mit Speise und Trank zu erquicken. Am Fußgestell des Ruhelagers, auf welchem die beiden Platz genommen haben, knien zwei Hungergespenster, welche die Gelegenheit einer Entfernung der Frau benutzen, von Kotikarna Speise zu erbetteln. Diese verwandelt sich, ihnen hingeworfen, aber sogleich in Blut und Eiter. Nach Rückkehr der Gastgeberin erscheint dann ein Weib, welches ebenfalls um Speise bettelt und, von der Frau aufgefordert, ihre gewohnte Speise zu essen, in einen Topf steigt, sich selbst kocht und dann, nachdem sie wieder ihre Gestalt angenommen hat, ihr eigenes Fleisch verzehrt. Eine weitere Bittstellerin verwandelt sich, auf dieselbe Aufforderung der Frau hin, in einen Schafbock, welcher Gras weidet. Alle diese Personen haben sich ehemals etwa dadurch vergangen, daß sie, als ein frommer Mönch Speise erbettelnd an ihr Haus kam, diesem in der Erregung Ähnliches wie sie jetzt selbst verzehren müssen zur Speise wünschten.

Die erhaltenen Malereien der „Schatzhöhlen" sind von einem eigenen, stark indisch beeinflußten Stil, dem aber auch iranische Formen nicht ganz fehlen. Unter den Schatzhöhlen verstehen wir vier nebeneinander liegende Höhlen. Aus zweien von diesen (Textabb. 8) konnten Teile der Rückwand, bei einer derselben auch Bruchstücke einer anschließenden Seitenwand in das Museum überführt werden. Die Auswahl und Zusammenstellung der verwendeten Farben ist bei den Höhlen der Ming-oi zu Qyzil ganz verschieden und setzt allein schon die zusammengehörigen Malereien in, ohne Kenntnis ihrer Herkunft wahrnehmbare, Beziehung. In der Pfauenhöhle finden wir als Hauptton ein dunkles Braun. In den Schatzhöhlen B und C überwiegen helle Farben, vor allem Weiß und Gelb. Taf. 5, a bringt das Gemälde der Rückwand der Höhle C zur Verdeutlichung in einer Nachzeichnung. Zur (bisher ausstehenden) Erklärung sei es gestattet, ein diese vielleicht lieferndes Stück aus der Rudrayanalegende zu übersetzen: König



Textabb. 8
(nach Grünwedel)

Rudrayana verstand sich aufs Lautenspiel, die Königin Tschandraprabha auf den Tanz. So spielte denn einst König Rudrayana die Laute und die Königin Tschandraprabha tanzte. Da sah er (der König), als sie tanzte, (an ihr) das Kennzeichen des bevorstehenden Todes. Er betrachtete sie eingehend von hier und da und stellte fest: nach Verlauf von sieben Tagen wird sie sterben. Die Laute entglitt seiner Hand und fiel zu Boden. Die Königin Tschandraprabha sprach: „König, ich habe doch wohl nicht schlecht getanzt?“ „Königin, du hast nicht schlecht getanzt, aber ich habe, als du tanztest, das Kennzeichen des bevorstehenden Todes (an dir) gesehen. Am siebenten Tage wirst du sterben.“ Die Königin Tschandraprabha fiel ihm zu Füßen und sprach: „Herr, wenn mir so etwas bevorsteht, möchte ich, wenn Euer Majestät mir die Erlaubnis geben, in den (buddhistischen) Orden eintreten.“ — Auf unserem Bilde sehen wir nun den König in der für den trauernden Avalokiteschvara charakteristischen meditativen Haltung auf seinem Throne sitzen, vor ihm tanzend die nur mit einem grünen Schleiergewande bekleidete, reich geschmückte Königin. Hinter dieser bemerkt man drei aufwartende Dienerinnen, zwischen den beiden Stehenden eine der die Halle tragenden Säulen, auf der anderen Seite eine Frau und einen Mann, denen die Haare geschoren, d. h. die Mönch bzw. Nonne werden. (Der König tritt später auch in den Orden ein.) Das Bild ist von einer breiten Borte mit Ranken, Blattstäben, Pfetten u. a. eingefaßt und vereinigt so indische mit iranischen, spätantiken und vorderasiatischen Formelementen. — Die Gemälde der Höhle B stellen übereinander und nebeneinander in Streifen angeordnete Predigtszenen dar. Sitzend, aber auch stehend oder einherschreitend, füllen von einem großen Strahlenkreise eingeschlossene Buddhas, alles andere weit überragend, den Mittelgrund. Um sie herum Gefolge und Personen der Handlung oder der bildlich zur Erscheinung gebrachte Inhalt einer Predigt. Die Streifenkomposition und Szenentrennung ist nicht starr und fest abgeschlossen, die Personen der einen Szene greifen in die andere über, und dies läßt ihre Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Stück zunächst oft zweifelhaft erscheinen. Um einen Eindruck von den manchmal überraschend fein empfundenen und geschickt komponierten Gestalten der Umgebung des Buddha zu geben, ist auf Taf. 5, c eine Gruppe von drei brahmanischen Asketen abgebildet. Der eine hat sich zu Boden geworfen und umfaßt die Füße eines nicht erhaltenen stehenden Buddha, ein zweiter sitzt weiter zurück auf einem runden Stuhl, während ein dritter, auf einen langen Stock gestützt, sich nach links fortwendet. Alle drei tragen nur ein Lendentuch und ein langes schalartiges Obergewand und repräsentieren einen aus den Gandharaskulpturen, auch in entsprechenden Stellungen, geläufigen Typus. — Ein zweites Bild (Taf. 5, b) läßt vor unseren Augen den Inhalt einer Predigt des Buddha lebendig werden. Mond und Sterne in der Höhe zeigen die Nacht an, und auf einem mit Gebein und Schädeln bedeckten Leichenacker sehen wir einen, an einem hohen Pfahle aufgespießten, gepfählten Mönch. Grünwedel hat zur Erklärung auf das Puppharatta-Dschataka verwiesen. Nach diesem benutzt nämlich der Buddha einst die Gelegenheit, als einer der Mönche Sehnsucht nach seiner ehemaligen Frau bekommt, dazu, zu dessen Abschreckung zu erzählen, daß eben diese Frau ihn in einer früheren Geburt zum Diebstahl königlicher Gewänder verleitet habe, bei dem er gefaßt und sodann zur Strafe gepfählt worden sei.

So wurde den buddhistischen Gläubigen, neben erbaulicher Unterhaltung durch Vorführung der verschiedenen Episoden aus dem Leben Gautama Buddhas, die Vergänglichkeit des Irdischen, die Sühne begangener Vergehen und die Vergeltung guter Werke in allen Variationen dargeboten; Götterfrauen in unerschöpflicher Huld und, wenn notwendig, in immer steigender Anzahl erquicken den

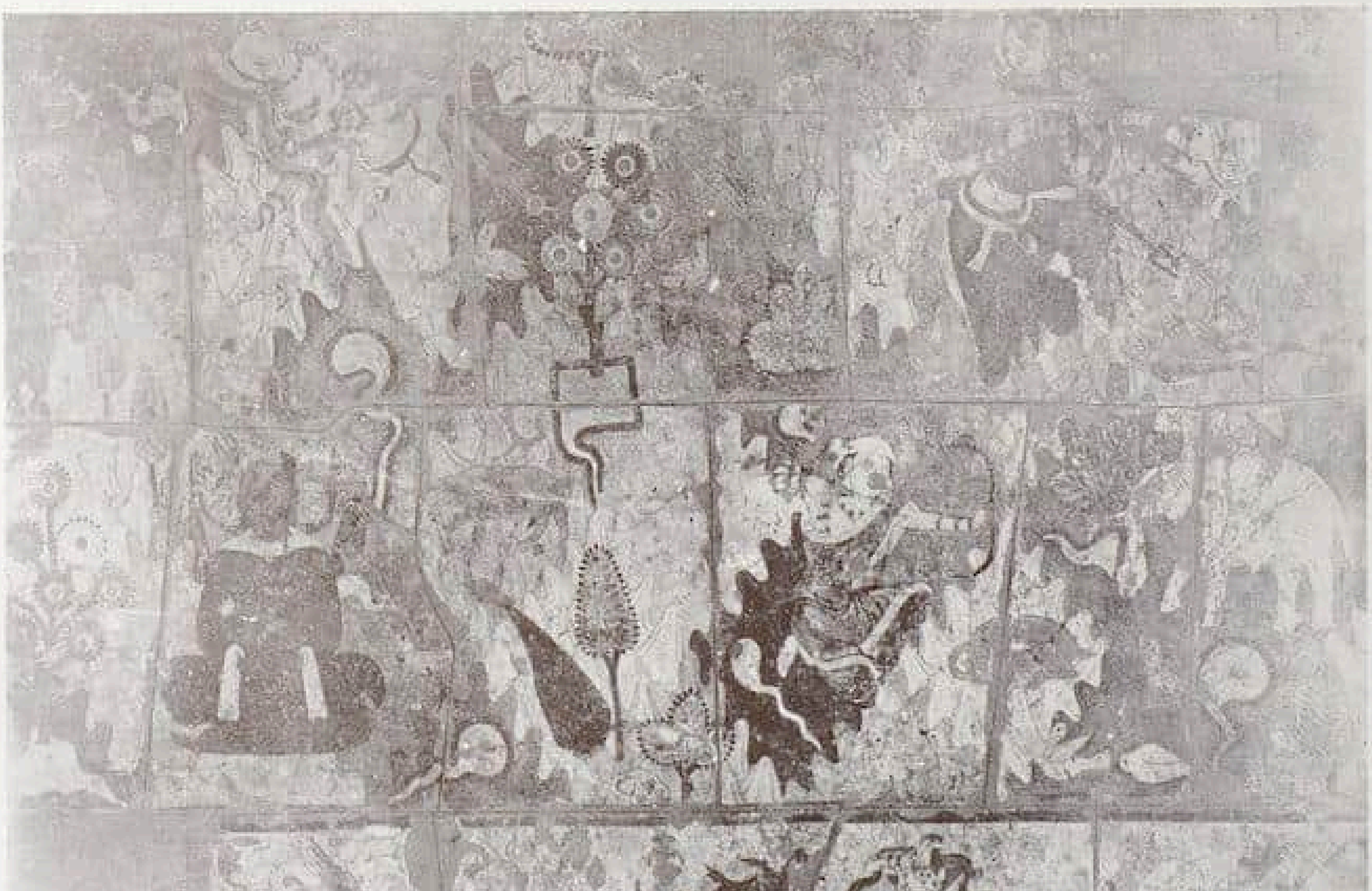
a. Tanz der Königin. Rudrayanalegende. Schatzhöhle. Nachzeichnung

b. Predigt des Buddha

c. Brahmanen

a Gewölbedarstellungen

b. Tonnengewölbe. Zenithstreifen



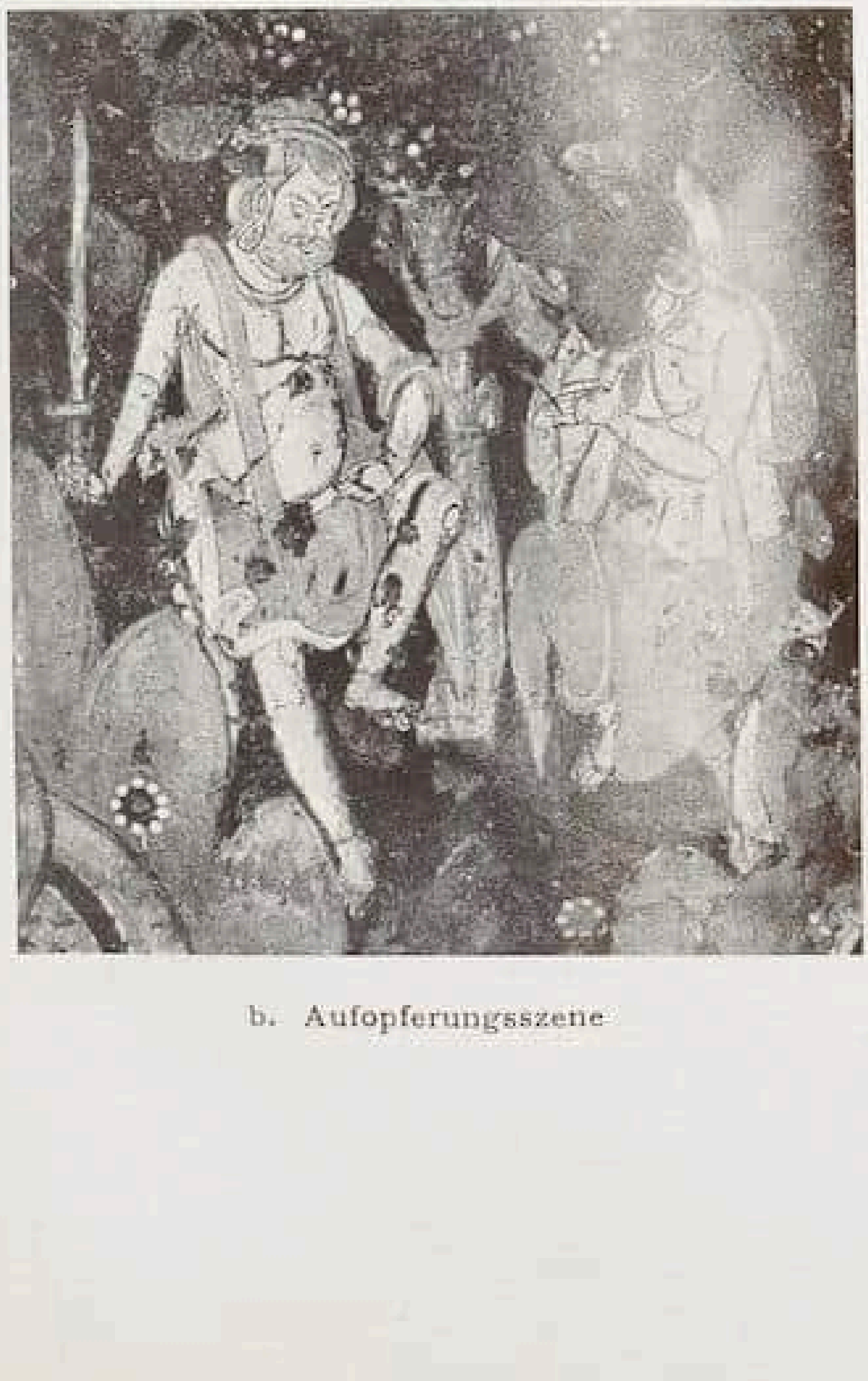
c. Berglandschaft. Hippokampenhöhle

Tugendhaften mit sinnlichen Freuden, während dem Bösen das Dasein als Hungergespenst unter ekelhaften Qualen winkt. Daneben läßt man gelegentlich auch einen Blick in die eigentlichen Höllen tun, deren grauenvolle Vorgänge auszusinnen die buddhistische Phantasie nicht müde geworden ist. So sehen wir die Sünder, hier zum Durchzug zwischen zwei im richtigen Augenblick zusammenfahrende glühende Berge mit Widderköpfen genötigt, dort von schweinsköpfigen Teufeln mit Spießen bearbeitet, oder gesotten, gekocht, in Stücke zerhackt alle erdenklichen Qualen durchkosten. Da mußte sich das Auge dann abwenden und sehnsüchtig auf einen still meditierenden Mönch richten, sich an der Schutz und Ruhe verheißenden Gestalt des Buddha, seinem über alle irdischen Schranken erhabenen, Klarheit ausstrahlenden Glanze erlaben, es mußte der Wunsch, seinem Wandel zu folgen, rege werden.

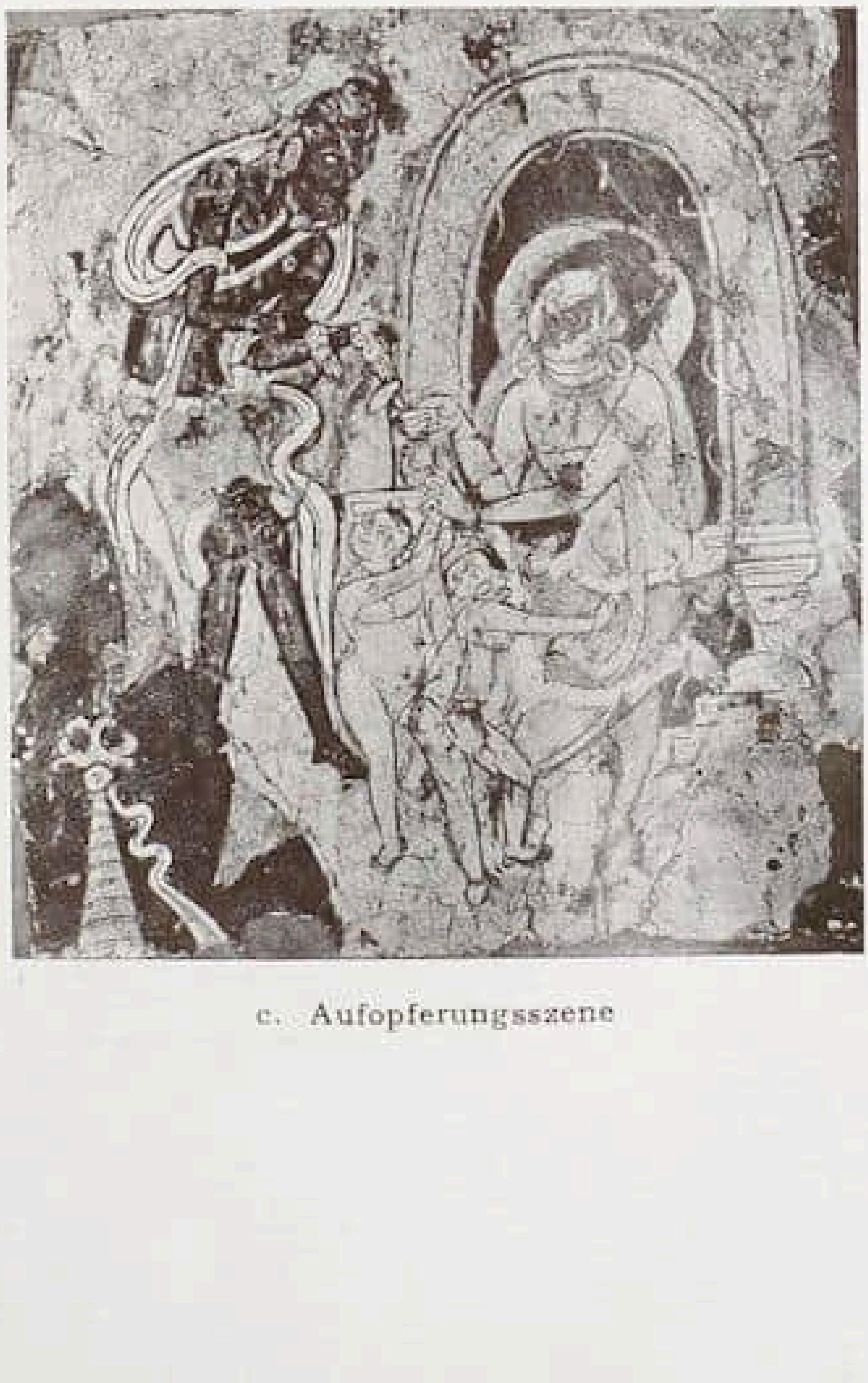
Die Gemälde der „Hippokampenhöhle" sind mit denen der Seefahrerhöhle stilistisch nahe verwandt. Die Höhle selbst besteht aus einem rechteckigen Raum, der von einem querliegenden Tonnengewölbe überdacht wird (Textabb. 9). An der Türseite sind Fenster nach einer Art Freiterrasse durchgebrochen. Uns interessiert hier hauptsächlich die Bemalung des Gewölbes. Die Lünetten der Schmalwände sind zwar auch nach Berlin gekommen, doch läßt ihr Erhaltungszustand eine photographische Wiedergabe nicht erwünscht erscheinen. Das Gemälde der Lünette der einen Wand zerfällt in zwei Teile. Der obere zeigt den Bodhisattva Schvetaketu im Tuschitahimmel sitzend, ohne Nimbus, Schweiß vergießend, genötigt und entschlossen, zum Heile der Lebewesen als Mensch auf die Welt herabzusteigen. Darunter sieht man ihn, von seinen klagenden Frauen umgeben, sterbend auf dem Ruhebette liegen. — Die Lünette der anderen Wand stellt einen über dem schlangenumwundenen, von Sonne und Mond umkreisten Weltberge Meru thronenden Dämonenfürsten dar, welchem, inmitten seines großen Gefolges, durch einen Götterjüngling die Nachricht vom Herabstieg des zukünftigen Buddha überbracht zu werden scheint. — Das eigentliche Gewölbe zeigt auf den Kappenflächen prachtvolle Landschaftsbilder von aufsteigenden Bergreihen. Der Zenit des Gewölbes stellt den Himmel dar, an dessen Zelt eine Reihe von Figuren: ein fliegender Mönch, Vögel, Sonne, Mond und Sterne u. a. m. schweben. Um eine Vorstellung von solch einem Zenitstreifen zu ermöglichen, gebe ich die Photographie eines entsprechenden aus dem großen Tempel der südlichen Hügelkette des Tales von Kirisch-Simsim, dessen Ausmalung dem 8. Jahrhundert zugeschrieben wird (Taf. 6, b). Zwischen den von beiden Seiten ansteigenden Bergreihen sehen wir den Zenitstreifen, der in folgender Weise bemalt ist: zunächst schwebt der Sonnengott, auf seinem mit vier Pferden bespannten Wagen, dessen beide Räder seitlich gestellt sind, einher, sodann zwei Windgöttinnen mit dem Windschlauch, fliegende Heilige, der Vogel Garuda mit Schlangen in den Fängen, schließlich der Mondgott mit seinem Wagen, dazwischen fliegende Enten und Gestirnkonstellationen. Die Kappenflächen des Gewölbes sind mit übereinander angeordneten Bergreihen verziert. Eine dieser Kappenflächen zeigt Taf. 6, c im Ausschnitt. Die in bald dunklen, bald hellen Farben ausgemalten Berge sind ganz schematisch dargestellt, in ihnen verteilt runde oder quadratische Teiche mit Zuflüssen und verschieden stilisierte, zum Teil voll erblühte Bäume, die vielfach am Rande aus den Teichen hervorwachsen. Belebt wird die Landschaft weiterhin durch Bären, Steinböcke, Kākliks, Fasanen und andere Vögel. Am meisten in die Augen fallen aber einige größere Figuren, die über die Berge verteilt sind. In der Mitte der Fläche etwa (der rechte Teil des Bildes ist hier nicht wiedergegeben) legt ein Bogenschütze auf einen weißen Elefanten an. Über diesem steigt ein die Laute schlagender Devaputra einen Berg herab. Zur Linken bemerken wir einen

meditierenden Mönch, über diesem wieder einen Devaputra mit einem kleinen Blumenteller in der Hand. Auf der gegenüberliegenden Seite findet sich unten ein fliegender Mönch. Weiter oben ein meditierender brahmanischer Asket. — Trotz der Hinweise auf die ewig lauernden Gefahren des Daseins, welche den Elefanten in den Nachstellungen des Jägers, das Vögelchen in dem herabzustoßen drohenden großen Raubvogel bedrängen, trägt das Bild in seinen Gegensätzen beschaulicher Askese und freudig musizierenden Lebensgenusses einen fast idyllischen Charakter und unterscheidet sich scharf von den späteren Berglandschaften des zweiten Stiles, für deren Anordnung Taf. 6, a (aus der „Höhle mit dem Musikerchor") ein Beispiel gibt. Die Berge im oberen Teil des Bildes sind schematischer, die Komposition geschlossener. Wir bemerken zwei deutlich unterschiedene Reihen gleich großer Berge, in denen streng abgeschlossen, bestimmte Szenen dargestellt sind. Acht Reihen rautenförmig ineinandergefügter Berge bedecken das Gewölbe an jeder Seite. In die oberste und unterste Bergteilreihe haben sich die ehemals die ganze Landschaft belebenden Tierdarstellungen zurückgezogen, in den Hauptbergreihen wechselt dann immer je eine Buddha- mit einer Bodhisattvareihe. Auf unserem Bilde sehen wir über drei von Tieren belebten Halbbergen, in denen nur bei dem dritten noch zwei Enten erkennbar sind, zwei Berge mit je einem unter einem Baume auf hohem Sitz thronenden Buddha, dem einmal eine Frau in langem weißen Gewande eine Schale anbietet, während vor dem zweiten ein Gott verehrend kniet. Darüber folgen drei Berge mit Bodhisattvaaufopferungen. — Hiermit wird eine uns bisher noch nicht bekannte Seite religiöser Vorstellungen berührt, die uns vielleicht am schnellsten durch die Worte einer von dem chinesischen Pilger Fa-Hsien überlieferten Bekanntmachung eines indischen Königs näher tritt: „Während dreier Asankhyeya-Weltperioden hat der Bodhisattva (das ist der Buddha in einer früheren Geburt) Selbstpeinigung geübt. Er sorgte sich nicht um Leib und Leben, verließ Heimat, Weib und Kind, und noch mehr: er riß seine Augen aus, um sie jemandem zu schenken, er zerschnitt sich sein Fleisch, um eine Taube (von dem Falken) loszukaufen, er schlug seinen Kopf ab, um ihn als Almosen zu verschenken, er gab seinen Körper einer hungernden Tigerin hin, mißgönnte (den darum Bittenden) nicht sein Mark oder Gehirn. So übte er (alle Art) Askese zum Heile der Lebewesen." In diesen Zeilen sind einige der berühmtesten Aufopferungen des Buddha aufgeführt, von denen zwei auch in unseren Bergen hier dargesellt sind. Zunächst die bekannte Legende vom König Schivi, der seine Augen einem blinden Bettler schenkt. Wir sehen den Bodhisattva von brennenden Lampen und abgeschlagenen Ziegenköpfen umgeben, auf einem Teppich knien. Eine Brahmane bohrt dem König mit einem spitzen Instrument die Augen aus, während ein zweiter, mit einer Schale in der Hand, vor ihm sitzt. Im zweiten Berge ist die Rettung der Taube dargestellt. Der Bodhisattva tritt mit dem linken Fuß in die eine Schale einer Hängewage, um sich so viel Fleisch abschälen zu lassen, wie die in der anderen Wagschale liegende Taube wiegt und diese dadurch aus der Gewalt des ganz vorn stehenden Falken loszukaufen. Die nächste Aufopferungsszene gibt Taf. 7, c in Einzelaufnahme. Es ist eine Darstellung aus dem berühmten Vischvantara-Dschataka. Von einem Gemälde derselben Szene in einem Gandharatempel erzählt der Pilger Sung-Yün, daß bei ihrem Anblick selbst die Barbaren die Tränen nicht zurückhalten könnten: der in die Einsamkeit verstoßene Prinz übergibt seine beiden Kinder einem um diese bettelnden Brahmanen. Wir sehen den Bodhisattva, vor einer Hütte hockend, seine beiden sich entsetzt abwendenden Kinder, dem dunkelhäutigen, mit einem lang herabwallenden, weißen Obergewand bekleideten alten Brahmanen ausliefern, der ein wenig gebückt mit verlangender

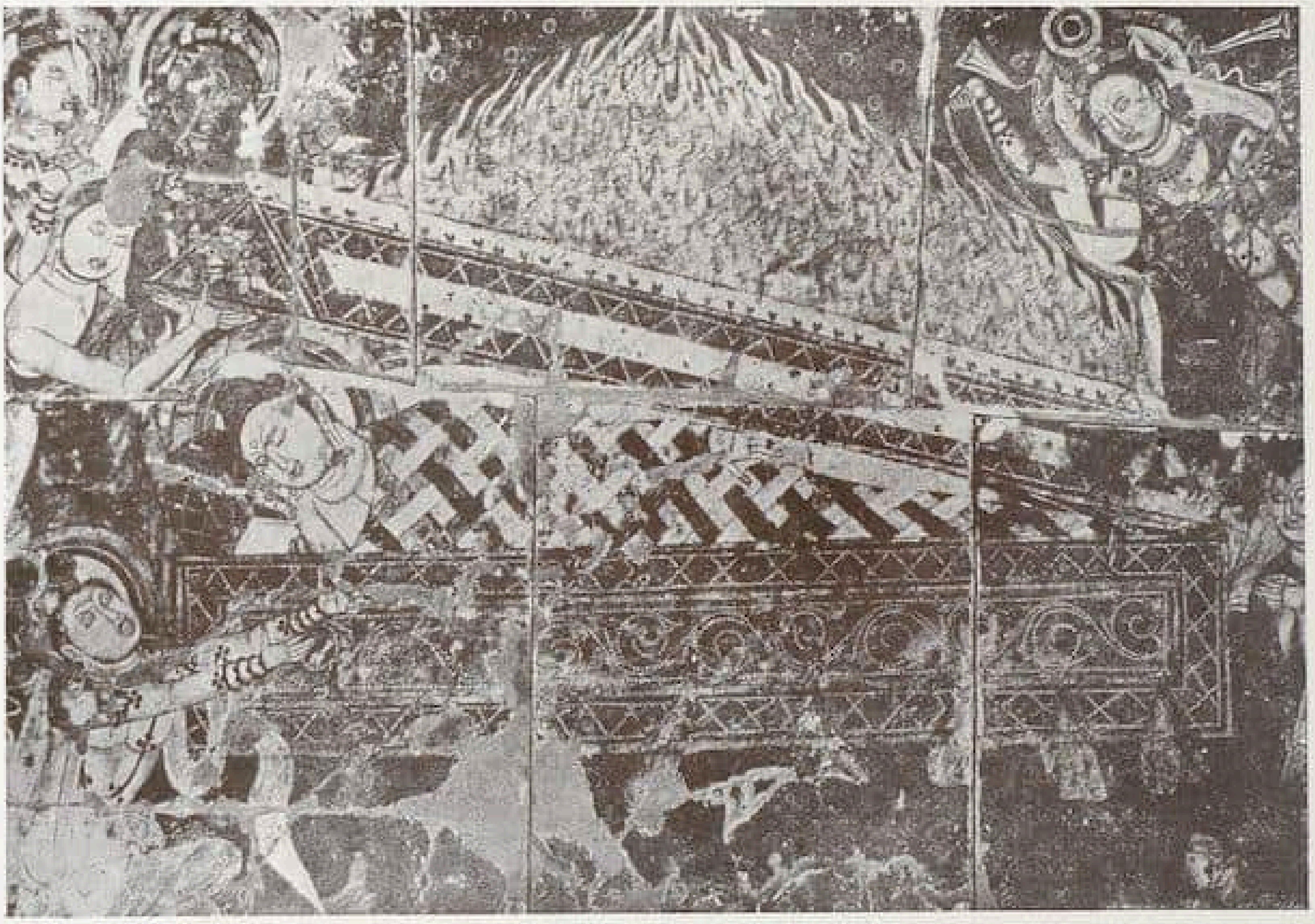
a. Bodhisattva. Aufopferung



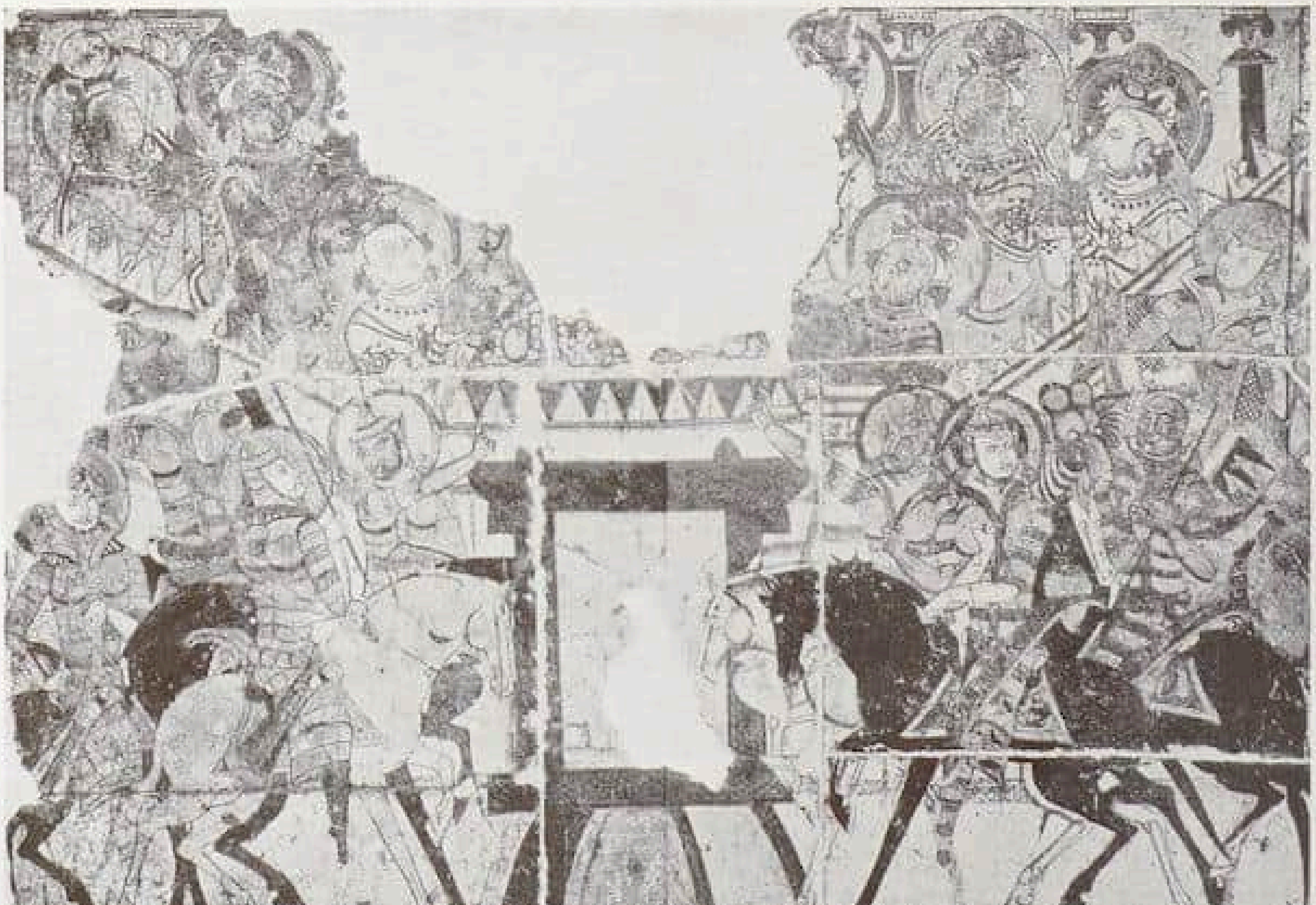
b. Aufopferungsszene



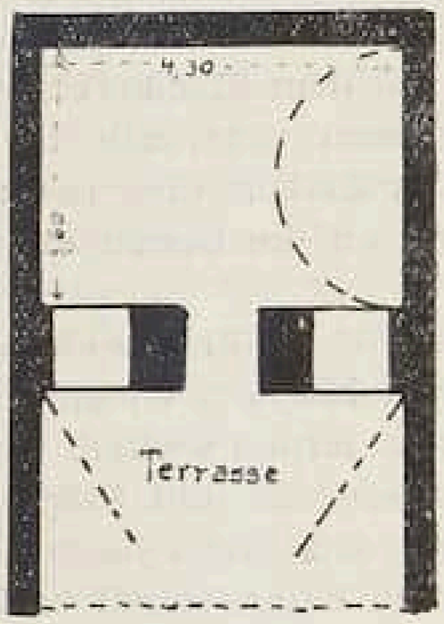
c. Aufopferungsszene



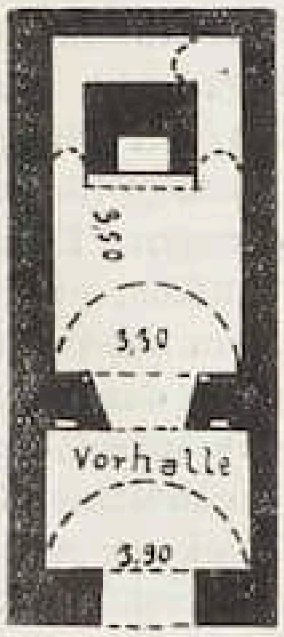
a. Leichenverbrennung des Buddha. Höhle der Maya



b. Reliquienverteilung. Höhle der Maya



Textabb. 9
Hippokampenhöhle (nach Grünwedel)



Textabb. 10
Mayahöhle

Gebärde auf den Bodhisattva zutritt. Sein Gesichtsausdruck läßt die Furcht der Kinder begreiflich erscheinen. Daneben (Taf. 7, b) finden wir den Bodhisattva neben einem Baume knieend. Vor ihm steht ein blaubärtiger Mann mit gezücktem Schwerte. Sein Auftreten erinnert an den Menschenfresser der Sutasomalegende. — Die typische Stellung eines sich aufopfernden Bodhisattva ist vielfach die, daß der Bodhisattva zwischen je einem Brahmanen auf jeder Seite gleichwie ein Opferlamm steht, und von ihnen irgendwie gequält wird. Die scriptio plena einer solchen Aufopferungsszene aus der „Höhle mit den Kinnaris" zu Kirisch zeigt uns Taf. 7, a. Vor einem Palaste steht schlank aufgerichtet, den Kopf ein wenig geneigt, die Beine eng aneinandergepreßt, von einem dunklen, flammenden Strahlenkreis umgeben der Bodhisattva. Vor ihm sitzen auf Korbstühlen zu jeder Seite zwei Brahmanen, welche wie in höhnischer Schadenfreude, die eine Hand nach dem Bodhisattva ausstrecken. Die beiden ihm am nächsten Sitzenden scheinen Gegenstände in seine Arme zu stoßen. Es wird sich um die Darstellung einer Legende handeln, nach welcher dem Bodhisattva Lampen ins Fleisch geheftet werden. Hinter den Brahmanen sitzt auf jeder Seite eine jammernd die Hände ringende Frau. — Andere Aufopferungsszenen führen uns den Bodhisattva vor, wie er als Häschen, in einen brennenden Holzstoß springend, sein Fleisch einem hungernden Brahmanen opfert, wie er als Affenkönig, um seine Untertanen vor dem Jäger zu retten, mit seinem Leib eine Brücke zwischen zwei Bäumen über einen Fluß bildet, wie er, um einem Säugling Nahrung zu spenden, sich mit dem Schwerte die Brust abschneidet, oder wie er sich einer hungernden Tigerin hingibt. — Christliche Märtyrerdarstellungen treten uns in Erinnerung, und Grünwedel hat Bilder wie „Daniel in der Löwengrube", „die Jünglinge im Feuerofen", „Abraham seinen Sohn Isaak opfernd", „Jonas im Walfisch" u. a. als Unterlage für unsere Aufopferungsszenen ansehen wollen. — In der „Höhle mit dem Musikerchor" haben wir in den übereinander geordneten Bergen abwechselnd eine Reihe mit Bodhisattva- und eine Reihe mit Buddhadarstellung kennengelernt. In der „Schluchthöhle", deren Gewölbelandschaften im Völkermuseum ausgestellt sind, werden sämtliche Berge von Bodhisattvalegenden ausgefüllt. In anderen Höhlen überwiegen dagegen in den Bergreihen Darstellungen von Buddhas, welche unter einem Baum oder vor einem Tempelbau sitzen.

Der Abschluß der Bergreihen nach den Seitenwänden wird oft durch einen Wasserfries gebildet, wir bemerken einen solchen unter den Bergen der Hippokampenhöhle: Seepferde, ein Kamel, ein merkwürdiger Fisch mit Menschen-,

Affen-, und Schweinskopf, ein auftauchender Bogenschütze, eine Art Schildkröte und anderes Getier tummelt sich in ihm. Die Höhlen werden vielfach einen Teich darstellend gedacht. Auch in der „Höhle mit dem Musikerchor", findet sich ein Wasserstreifen mit Muscheln und Wassertieren unterhalb der Bergreihen. Weiter nach unten folgt hier dann ein aufgemalter Balkon, über den musizierende Gottheiten hervorragen. Damit ist der Anschluß an die Seitengewände, ähnlich wie in der Pfauenhöhle, gegeben.

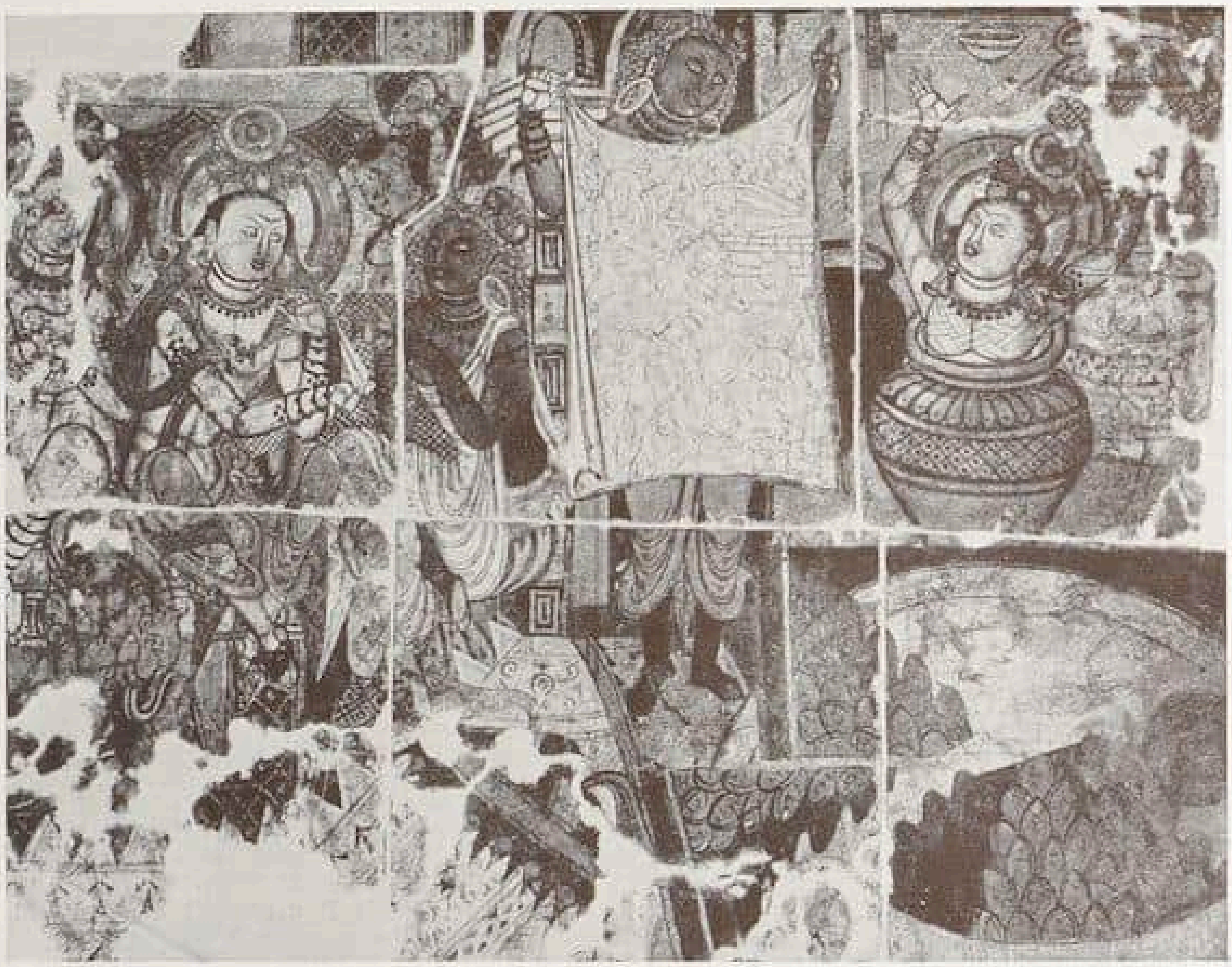
Die Höhle mit dem Musikerchor gehört dem bei Höhlen des zweiten Stils häufigsten Höhlentypus an, den wir aus der „Höhle der Maya", welche einige gut erhaltene und interessante Gemälde enthält, kennen lernen wollen. Die Höhle besteht aus einer rechteckigen Cella, deren Hintergrund ein Stupapfeiler bildet (Textabb. 10). Zwei zur feierlichen Umwandlung des Stupa dienende enge Korridore mit Tonnengewölben als Decken führen in einen (sonst breiteren) Gang hinter dem Stupa. Die Cella ist von einem Tonnengewölbe überdacht, welches mit Berglandschaften ausgemalt ist. Auf den Seitenwänden sind Predigtszenen dargestellt. Der Umwandlungsgang des Stupa ist, wie bei allen Höhlen dieses Typs, mit Bildern des Parinirvanazyklus ausgeschmückt. Auf der dem Stupa gegenüberliegenden Seite findet sich in diesen Fällen fast immer der Heimgang des Buddha dargestellt, gemalt, oft aber auch auf einem langen Sockel in Lehm modelliert. Zwei der hier zu betrachtenden Gemälde (Adschataschatrulegende, Reliquienverteilung) stammen aus den Korridoren neben dem Stupa, das andere (Verbrennung) von der Stuparückwand. (Taf. 8, a) — Der Buddha ist gestorben, seine Leiche wird nach indischer Sitte verbrannt. Von schmalen Mumienbinden umwickelt, liegt sie in dem mit einer spätantiken Ranke verzierten Sarge. Züngelnde Flammen schlagen unter seinem Boden hervor und eine feurige Glut lodert vom Deckel hoch auf in die Lüfte. Das Haupt des Buddha ruht mit der unter dasselbe gelegten rechten Hand auf Kissen und ist mit dem Nimbus versehen. Links kniet ein klagend die Hände ausstreckender Fürst oder Gott; hinter diesem steht ein Mönch, welcher den Deckel des Sarges mit den Händen gefaßt hat. Weiter zurück bemerkt man zwei Fürsten; gegenüber, an der Fußseite des Sarges, noch drei betende Mönche, von denen der vordere kniet, und einen Devaputra, welcher eine Perlenschnur trägt. Auf dem Deckel des Sarges sind vorn und hinten Kopf und Schwanz eines Drachen aufgemalt. Das Bild zeigt gegenüber den Gandhara-Darstellungen derselben Szene eine starke Umsetzung, eine Tatsache, welche noch durch den Umstand betont wird, daß bei parallelen Darstellungen derselben Szene die klagenden Fürsten auch in der uns aus den Stifterbildern bekannten Landestracht erscheinen. — Ähnlich ist es auf dem Bilde, welches die Verteilung der Reliquien des Buddha schildert. Auf die Nachricht vom Tode des Buddha soll nämlich alsbald eine Reihe von indischen Fürsten herbeigeeilt sein, um aus irgendwelchen Rechten heraus die Aushändigung der Knochenreste des Erhabenen zu fordern. Es ist fast zu einem Kampfe gekommen, der nur durch das Eingreifen des Brahmanen Drona, welcher eine gütliche Einigung und gleichmäßige Verteilung der Reliquien herbeiführte, verhindert worden sein soll. Die Mitte der Taf. 8, b zeigt uns ein Stadttor, dessen Öffnung blau ausgemalt ist. Die Zinnen der Stadt ziehen sich, gegen die Seiten auseinanderstrebend, nach rechts und links in die Höhe. Der sonst mitten über dem Stadttore sitzende Brahmane Drona ist nicht erhalten. Die acht oben zu seinen Seiten sitzenden Gottheiten, mit je einem Reliquienbehälter in der Hand, sind die Stadtgottheiten der Hauptstädte der sich um die Reliquien bewerbenden Fürsten, welche selbst sich am Tore von beiden Seiten herandrängen. Einer von ihnen sitzt auf einem Elefanten, die übrigen reiten Pferde. Das Zaumzeug der Tiere ist nicht mehr zu sehen, die Pferde tragen einen kleinen Büschelaufsatz

auf dem Kopfe, die Mähnen sind kurz geschoren, lassen aber drei eigentümliche spitze Haarknoten hervortreten. Die Fürsten tragen den sassanidischen Panzer mit großem Wehrkragen. Seine Panzerung besteht aus Reihen von Plättchen, dazu sind auf der Brust große Schutzplatten aufgesetzt. Die Beine sind mit Panzerhosen bekleidet, Unterschenkel und Füße auch entweder gepanzert oder in hohe Stiefel gesteckt. Um die Taille ist ein Gurt aus Metallscheiben gelegt, eine Helmbrünne, auf der ein Spangenhelm aufgebunden ist, umgibt den Kopf. Auf der rechten Seite tragen die Fürsten einen Pfeil-, auf der linken den Bogenköcher. Außerdem sind sie mit Lanzen ausgerüstet, an zweien von diesen flattern Fähnchen; gut erkennbar ist das dreiwimpelige bei dem Reiter außen rechts. Vor diesem Reiter und unterhalb des Kopfes des listig in die Welt äugelnden Elefanten dient ein schmaler weißer Pferdekopf seltsamen Aussehens als Lückenbüßer. — Die Darstellung der Adschataschatrulegende (Taf. 9, a) zerfällt in drei verschiedene Szenen. Vorn rechts sieht man den in der Mitte auseinanderbrechenden, eieruhrförmigen Weltberg Meru, in dem von Kreisen eingefaßten Weltmeere. Die den Berg umkreisenden Sonne und Mond fallen nach den Seiten auseinander. Vorn, etwa in der Mitte des Bildes, stürzt der auf dem Berge aufgepflanzte königliche Schirm herunter. Die linke Hälfte des Bildes nimmt eine zweite Szene ein. Wir befinden uns in einer durch Zinnen und Türme gekennzeichneten Stadt. Auf einer Palastterrasse sitzt ein König mit seiner Gemahlin. Vor dem Könige hat auf einem Stuhle ein junger Brahmane Platz genommen, der ein lebhaftes Gespräch mit dem König führt. — Hinten rechts folgt die letzte Szene. Ein abgehauener Tierkopf, Schwert und Schale legen Zeugnis davon ab, daß ein Opfer vollzogen worden ist. Weiter sehen wir eine Anzahl großer Krüge, in deren vorderstem ein Mann steckt, der entsetzt die Arme in die Höhe reckt. Es ist der König der vorher betrachteten Szene, vor dem wieder derselbe junge Brahmane steht, ein mit Zeichnungen versehenes Tuch vor sich ausbreitend. Die Bedeutung der Szenen ist folgende: Der auseinanderbrechende Weltberg deutet den Tod des Buddha und das damit verbundene Erdbeben an. Der Mönch Mahakaschyapa hat sich nach dem Tode des Erhabenen überlegt, daß der durch seine grenzenlos hingebende Verehrung des Buddha bekannte König Adschataschatru die Nachricht vom Tode des Buddha nicht ohne Schaden für sein Leben werde ertragen können. Er gibt dem Brahmanen Varschakara Auftrag, dem König die Nachricht unter besonderen Vorbereitungen für seine Wohlfahrt und auf besondere Weise zu übermitteln. In der Palastszene sehen wir Varschakara den König veranlassen, ihm in den Park zu folgen. In der nächsten Szene steckt der König in einem Topf mit zerlassener Butter, andere Töpfe stehen zu seiner weiteren Behandlung bereit. Varschakara steht vor dem König und erklärt diesem vier auf dem Tuch dargestellte Szenen: 1. Die Geburt des künftigen Buddha, 2. den Angriff des Bösen auf den zur Erleuchtung gelangenden, 3. die erste Predigt und 4. das Parinirvana des Erhabenen. Der Erklärer scheint bei der letzten Szene angelangt zu sein. Bei der Nachricht von Buddhas Tode schlägt Adschataschatru verzweifelt die Hände über dem Kopf zusammen. Seine Behandlung auf die vorbereitete Weise verhindert aber seinen Tod an plötzlichem Blutsturz. — Ungemein interessant ist die Darstellung der vier Szenen auf dem Tuche. Sie sind nur gezeichnet, in ihrer Ausführung äußerst geschickt und in einem Stile gehalten, welcher weit früher ist als der der übrigen Teile des Gemäldes, die benutzte Pause fast vor die Zeit unseres ersten Stiles versetzt und stark an Gandhara-Kompositionen erinnert.

Fassen wir zusammen, so haben wir als ersten Stil eine Darstellungsweise gefunden, welche in leicht iranisch-zentralasiatischer Umsetzung eine Parallele und Fortentwicklung einer vorauszusetzenden Malweise der aus den Skulpturen

bekannten Gandharaschule bildet. Diesem Stil gehören, von den betrachteten, die Gemälde der Pfauen-, Seefahrer-, Schatz- und Hippokampenhöhle an. Die zweite Stilart zeigt stärkere iranische Einflüsse und eine fast vollkommene Umsetzung in eine Malweise, welche wir, bis uns weitere Aufschlüsse werden, als für das Turkistan dieser Zeit eigentümlich in Anspruch nehmen wollen. Sie überrascht uns durch den Verzicht auf alle Naturnähe und zeigt eine auffallende Bevorzugung eines kostbaren Ultramarinblau. Die Höhlen dieses Stiles gehören zum überwiegenden Teil dem Typus mit der Stuparückwand an, den wir aus der Höhle der Maya kennengelernt haben. Die Gemälde dieser Höhle, die Reste aus der Höhle mit dem Musikerchor und andere betrachtete Einzelstücke, auch die vorgeführten tocharischen Stifterbilder gehören dem zweiten Stile an. Abschied nehmend, begrüßen wir noch einmal seine Höhepunkte in zwei Darstellungen, welche dem modernen Empfinden auch des diesen Dingen ferner Stehenden näher treten können. — Der nackte Unterkörper eines Dschaina-Asketen (Taf. 9, b), der sich vor erotischen Wallungen ausschweifender Art heroisch geschützt hat, stellt sich in legerer Positur unseren Augen bloß. Der leichte Fluß der Linien, die weichliche Behandlung der Formen, die Tänzerinnenstellung ist ihm gemeinsam mit dem Taf. 9, c abgebildeten Gott, welcher unter einem prachtvoll stilisierten Baume, mit ebenso geziert übereinandergelegten Unterschenkeln, den linken Arm leicht auf die Schulter einer die Bügelharfe spielenden, dunkelhäutigen (himmlischen) Musikantin gelehnt, uns in vertrauter Unterhaltung entgegentritt. Kunstvoll geschlungene, schalartige Gewänder verhüllen nur an wenigen Stellen die weiße Gestalt des Gottes. Die Musikantin trägt ein Mieder, ihren Unterkörper bedeckt ein blaues Gewand mit nach hinten zurückfallender Schleppe. Reicher Schmuck und viele Zierbänder umschlingen die Glieder beider. Im Lockenansatz des Gottes zeigen sich antike Erinnerungen.

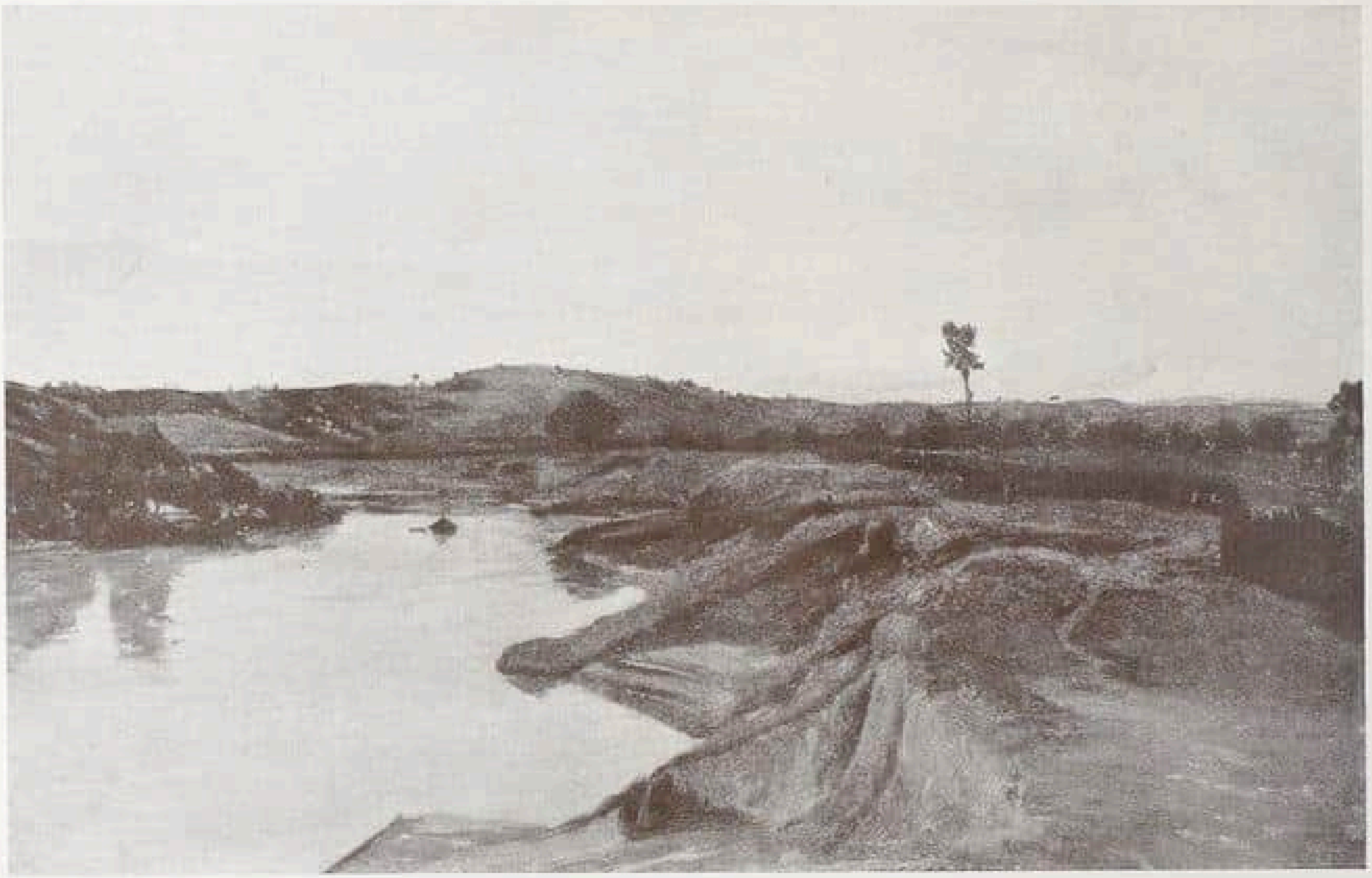
Bereits Grünwedel hat nach einer Betrachtung der Darstellungsinhalte und der Verteilung der Gemälde auf die Wände der Höhlen des zweiten Malstiles, im Hinblick auf den von uns später zu besprechenden dritten Stil der uigurischen Epoche, davon gesprochen, daß, wie die Stifter einem anderen Volke angehörten, auch die Religion eine andere sei. Unser an geeigneter Stelle in breiterem Zusammenhange zu führender Nachweis, daß einzelne Höhlen nach den Texten einer ganz bestimmten buddhistischen Sekte ausgemalt worden sind, ermöglicht, im Verein mit Tatsachen, welche sich aus den Geschichtsquellen und den aufgefundenen qyziler Handschriften ergeben, den angedeuteten Gedanken klarer dahin zu fassen, daß die Mönche der Ming-öi von Qyzil und wahrscheinlich der ganzen Umgebung von Kutscha bis in das 8. (?) Jahrhundert hinein Anhänger der Schule der Sarvastivadins gewesen sind, daß ihre Kunst also eine Hinayana-Kunst ist. Die einmal deutlich auszusprechende Tatsache, daß die Kunst von Kutscha kaum eine Spur der für das Mahayana charakteristischen Elemente aufweist, möge dazu beitragen, dem längst verstummt sein sollenden, auf überholten Ansichten beruhenden Gerede von einem nördlichen (Mahayana-) und einem südlichen (Hinayana-)Buddhimus ein verdientes Ende zu bereiten. In Turkistan ist die Verteilung der buddhistischen Sekten eher umgekehrt, im Süden, in Choten, haben wir seit früher Zeit Anhänger des Mahayana. Wie es sich nun in der Gegend von Turfan verhält, werden wir sehr bald zu betrachten haben.



a. Adschataschatrulegende. Höhle der Maya

b. Gott mit Musikantin

c. Asket



Corot Aqua acetosa, Tiberufer, gen. Promenade de Poussin (Sammlung Paul Jamot)

Nicolas Poussin Der Triumph des Pan (Sammlung Paul Jamot)

Pariser Chronik

Von ADOLPHE BASLER / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Betrachtungen über den Kunstjournalismus / Überrealismus / Der durch die Ausstellung für Kunst und Gewerbe populär gewordene Kubismus / 50 Jahre französischer Malerei / Ausstellung der Meister des 19. und 20. Jahrhunderts in den neuen Räumen von Bernheim jeune / 25 zeitgenössische Maler in der Galerie Druet / Die impressionistischen Meister und einige lebende Maler, Matisse an der Spitze, in der Galerie Barbazanges / Die französische Landschaft von Poussin bis Corot im Petit Palais / Der neue Konservator des Luxembourg-Museums

EIN kürzlich nach Paris gekommener Kollege hat sich über meine Ausstellungsberichte sehr anerkennend geäußert, weil sie so angenehm zu lesen wären. Er sagte, daß er bei der Lektüre die Illusion hätte, mit mir Ausstellungen, Auktionen, Kunsthandlungen in Paris zu besuchen. Ich hatte gar nicht so viel Talent in mir vermutet, glaubte vielmehr, weit hinter den übrigen Kunstschriftstellern zurückzubleiben, die sich einer viel geistreicheren und gelehrteren Sprache bedienen und nicht müde werden, neue Worte zu erfinden, um die Kunst in ihren vielfachen Äußerungen zu deuten. Meine Freunde und ich achten die Gelehrsamkeit der fleißigen Kunstschriftsteller sehr, die ihre Arbeiten tief durchdacht haben. Aber wir verabscheuen den Kunstjournalismus. Ich fühle mich einer Ohnmacht nahe und zweifle an mir selbst, wenn mir ein Blatt eines solchen ästhetischen Journalisten in die Hände fällt, der das Bild eines modernen Malers beschreibt, als sollte er seine Kraft im Kampf mit Motoren, Turbinen, Dampfschiffen, Automobilen, Aeroplanen erproben. Neiderfüllt denke ich dann an die Menschen des 18. Jahrhunderts, an einen Grimm, der anmutig Fürsten über das geistige Leben in Frankreich belehrte. Warum kann ich mit einem demokratischen Leser nicht ebenso einfach reden? Von den modernen Kunstphrasen verführt, hält er die komplizierte Sprache für schwieriger als die Bemühungen um die allergrößte Einfachheit.

Ich habe zum Verständnis des Kubismus beigetragen, ich habe sogar durch eine Studie über Picasso und den Kubismus, die ich vor vier Jahren im Cicerone veröffentlichte, die Sympathie von Waldemar George gewonnen. Ich bewahre den sehr beifälligen Brief vom Redakteur des „Amour de l'Art" sorgfältig auf, dem ich durch meinen Artikel einen großen Dienst erwiesen habe. Aber ich sehe mich außerstande, den „Surréalisme" zu definieren, den L'hote den französischen Expressionismus nennt. Ich stehe dieser neuen Richtung durchaus nicht feindlich gegenüber, wie ich überhaupt keiner Richtung feindlich gesonnen bin; jeder Geisteszustand ist von dem Augenblick an gut, wo er den Beweis seiner Daseinsberechtigung erbracht hat. Was ist nun der Überrealismus? Beaudelaire hat den Übernaturalismus gedeutet, aber den Überrealismus? Eine Gruppe junger Literaten, die sich Überrealisten nennen, geben eine Zeitschrift heraus, in der jeder seine Träume erzählt. Träumen ist eine sehr schöne Sache. Dichterträume geben dem Leben einen tieferen Sinn. Es ist gewiß sehr reizvoll, dem Unterbewußtsein des Menschen Schönheitselemente zu entlocken, die sicher viel seltener sind als die der Vernunft entlehnten. Aber hier ist alles krankhaft. Wir erinnern uns der vielen bekannten Beispiele psychischer Malerei. Das stammt von Freud. Man sollte den Psychiatern die Sorge überlassen, die anormalen Seelenzustände der Künstler, die sie immer für nicht internierte Irre halten, zu studieren und nicht ästhetische

Elemente in den Verordnungen der Irrenärzte suchen. Wenn ich auch der neuen überrealistischen Richtung sehr skeptisch gegenüberstehe, gehe ich doch nicht so weit, das Talent von André Masson zu bestreiten, dessen Phantasmagorien, trotz ihrer Krankhaftigkeit, vernünftige Formen aufweisen. Die meisten überrealistischen Literaten sind nicht so lächerlich wie André L'hote, der in der „Nouvelle Revue Française" schreibt: Man kann sagen, daß Cézanne durch das ständige Bemühen, sich in reinen Farben und Formen auszudrücken, der Vater dieses malerischen Überrealismus ist, dem die Zukunft gehört."

Glücklicherweise gibt es in Paris immer angenehme Überraschungen. Die Moden wechseln, jeder Augenblick gebiert neue Schöpfungen und wieviele Aufforderungen ergehen nicht an die Vernunft!

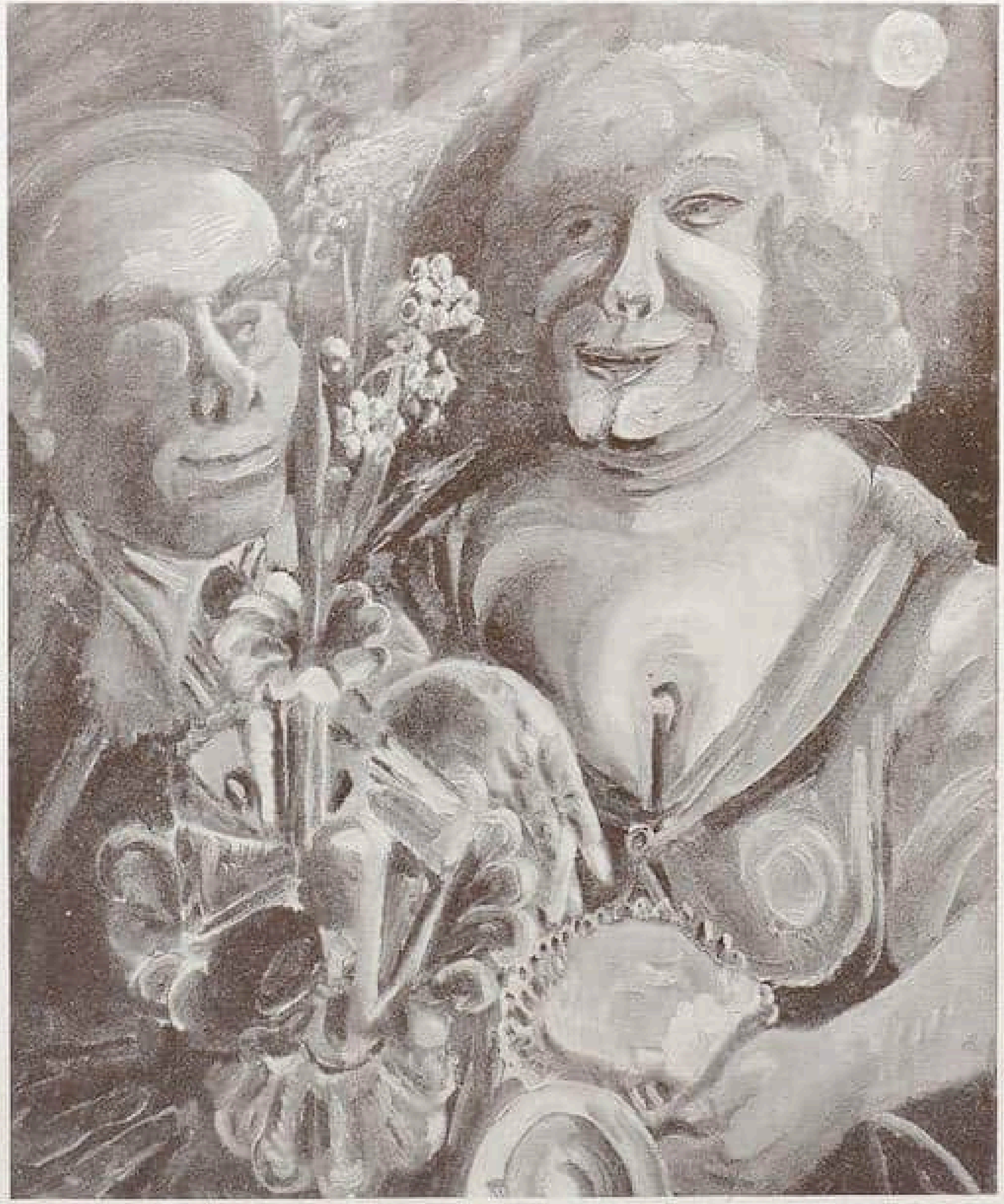
Wir haben einen wahrhaft schönen Sommer verlebt, einen wirklich außerordentlichen Jahresschluß. Dabei denke ich aber nicht an die Kunstgewerbeausstellung. Ich bin manchmal hingegangen, um guten Wiener Kaffee oder guten französischen Wein zu trinken, um abends das Feuerwerk zu bewundern; dann bin ich wohl auch vor einigen Möbeln von Suë und Mare stehen geblieben, vor zahlreichen Formen, die die verschiedensten Kunstgewerbler dem Kubismus entlehnt hatten. Da habe ich mir gesagt: Endlich hat der Kubismus sein logisches Ziel erreicht. Wie ich es vorausgesagt hatte, kehrt er im sehr ausdrucksvollen Ornament zum Leben zurück; er wird ganz vom modernen dekorativen Stil absorbiert. Ich habe auch das sehr logische Dekor von Fernand Léger bewundert und andere kubistische Maler wie Picasso, Braque mit ihren Schülern und Anhängern vermißt. Hier wären sie mit ihren Bildern besser am Platze gewesen als bei den Kunsthändlern, deren Aufgabe es ist, Staffeleibilder zu verkaufen und nicht Skizzen zu dekorativen Zwecken wie Lackarbeiten, Wirkereien und Tapeten. Raoul Dufy hat wahre Wunder für den Schneider Poiret vollbracht. Er hat ungeheuer große Leinwandstücke bemalt, verteufelt geistreich und mächtig dekorativ. Pariser Landschaften, Rennbahnen, Stilleben, alles ist in sehr lustigen Farben gehalten und dabei hat er das Nützliche mit dem Angenehmen geschickt verbunden. Diese Bilder sollen die Wände tapetenartig bedecken, wie die alten Malereien von Jouy, die mythologische Szenen amusant erzählten, z. B. die Geschichte von Telemach oder die Fabeln von La Fontaine. Sie lassen sich leicht transportieren und eignen sich zur Vervielfältigung durch den Druck. Aber sie kommen fix und fertig zum Gebrauch aus dem Atelier von Raoul Dufy und sind sogar waschbar. Außer diesen Bemühungen von Dufy und den sehr glücklichen Übertragungen von Werken Dufresne's in Tapisserien, hätte ich gern Bilder von Picasso in Lack und solche von Braque als Wirkteppiche gesehen. —

Es wird mir immer ganz ungemütlich, wenn ich die Bilder dieser Maler zusammen mit den Staffeleibildern ausgestellt sehe. In der Ausstellung „50 Jahre französischer Malerei" im Pavillon Marsan sah man den erhabenen Corot neben dem kräftigen Courbet; die Meisterwerke von Manet, Renoir, Cézanne, Van Gogh überstrahlten die Nichtigkeiten eines J. E. Blanche oder anderer offizieller und halboffizieller Maler. In dieser Umgebung erschienen die Bilder von Picasso und Braque sehr reizvoll. Aber ihre Kunst ist wirklich von ganz anderer Art. Das Stilleben von Picasso müßte in Lack ausgeführt werden, das von Braque wäre gut als Wanddekoration zu verwenden, oder besser noch als Tapisserie von Beauvais, auf einem wohl geformten Lehnsessel. Ein Bild von Braque ist von zu großer Augenblickswirkung. Nachdem er gelernt hat, die abstrakten Formen zu handhaben, dem Rhythmus der Fläche zu gebieten, kann man seine Kompositionen heute leichter ablesen, sie schmeicheln sich auf angenehme Art ein. Wieviel Mutwillen liegt in dieser

François Boucher Landschaft (Amiens, Museum)

Claude Gellé, gen. le Lorrain Seestück (Florenz, Uffizien)

Duett im Nord-Café



Der Kavalier

Paul Kleinschmidt

Sparsamkeit der Farbe! Weiß unterbricht plötzlich das Grau und gibt der Farbharmonie ungewöhnliche Akzente. Wie einst Whistler, so bezaubert heute Braque durch die Symphonie gewählter Farben. Ich fürchte, daß Braque mit der Zeit unangenehm wirkt, seine Schüler und zahlreichen Nachahmer haben diese Aufgabe übrigens bereits übernommen. Die Landschaft von Segonzac, der über keine dekorativen Tricks verfügt, oder der Akt von Rouault beweisen mehr Ehrlichkeit. Trotzdem war die Malerei bei Manet, Cézanne und Renoir in den besten Händen. Bei ihnen gab es klare Trennung der Arten. Sie blieben Staffeleimaler, und wenn Cézanne das Motiv ins Metaphysische erhebt, so intensivieren Strenge, Freude, Trunkenheit die Natur bei Manet, Renoir und Van Gogh.

Auch in den kürzlich eingeweihten neuen Räumen von Bernheim jeune triumphierten diese großen Meister. Die Wunderwerke von Corot, Manet, Renoir, Cézanne töteten alle heutigen Maler, außer Bonnard, Derain und Utrillo. Während Matisse den ganzen prunkenden, künstlichen, dekorativen Reiz spielen läßt, redet Bonnard aufrichtig zu uns. Seine Bilder haben einen fröhlichen Klang, während Derain tiefe und ernste Töne wählt. Besonders Derain harmonisierte gut mit so mächtigen Nachbarn wie Corot, Courbet, Manet, Cézanne, Renoir. Utrillo ist einfach und wahr; seine Malerei kann nicht lügen; sie ist aufrichtig wie ein Lied von Verlaine. Seine kleine Dorfkirche und seine leichtüberstrahlte Straße sind Schöpfungen eines naiven, doch sehr großen Malers, dessen Auge dem Geist die genauesten Eindrücke übermittelt.

Dieselbe Beobachtung konnte man in der Galerie Druet machen, die den Fremden, die zur Kunstgewerbeausstellung nach Paris gekommen sind, Werke von 25 lebenden Malern zeigte. Utrillo scheint hier ebenso gehaltvoll und wahr wie Bonnard und voller Mysterien wie Rouault in seinen satanischen Kreaturen. Dagegen zeigt Picasso nur Virtuosität, die zwar einzig in ihrer Art ist, die aber nur aus gelehrten Tricks besteht, deren sich dieser bereits verbrauchte Zauberkünstler bedient. Nur Touristen bewundern noch die Wandlungen dieses Chamäleons.

Für die Ferien hat die Galerie Barbazanges auch eine Ausstellung von Impressionisten eröffnet. Da sind ein herrlicher Degas, prachtvolle Werke von Renoir und Cézanne, dann eine Gruppe lebender Künstler, an deren Spitze Matisse mit einer Sammlung von Zeichnungen und Pastellen steht. Darunter befinden sich einige wundervolle Zeichnungen, die durchaus würdig sind, neben den großen Meistern zu hängen. Ihr Kontur ist voller Leben und ganz anders gefühlt als bei Picasso. Aber wieviel namenlose Skizzen stehen neben den wenigen geglückten Werken! Obgleich die Pastelle von Matisse sehr verführerisch sind, sehen sie doch aus wie kolorierte Holzschnitte.

Die Ausstellung französischer Landschafter von Poussin bis Corot habe ich mir bis zum Schluß aufbewahrt. Nicht etwa deshalb, weil ich etwas Neues über diese großen Meister zu offenbaren hätte. Außer meiner Bewunderung habe ich nur eins zu sagen: Diese französischen Landschaftsmaler gehören alle derselben Familie an. Die Veränderungen in der thematischen und malerischen Entwicklung von Poussin bis Corot können nur von einem sehr geschulten Auge erkannt werden, so wie der Ägyptologe die verschiedenen Stilmerkmale in der ägyptischen Skulptur der aufeinanderfolgenden Dynastien unterscheiden kann. Nachdem ich diese Ausstellung, die noch der leider zu früh verstorbene Konservator des Petit Palais, Lapauze, geleitet hat, gesehen habe, sind mir Goethes Worte über die Maler nach Poussin noch verständlicher geworden. Eckermann erzählt: Wir be-

sahen eine große Folge von Kupferstichen nach Gemälden neuer Künstler aus einer französischen Galerie. Die Erfindung in diesen Bildern war fast durchgehends schwach.... Auch eine Landschaft in Poussins Manier war nicht übel, wobei Goethe sich folgendermaßen äußerte: „Solche Künstler, sagte er, haben den allgemeinen Begriff von Poussins Landschaften aufgefaßt und mit diesem Begriff wirken sie fort. Man kann ihre Bilder nicht gut und nicht schlecht nennen. Sie sind nicht schlecht, weil überall ein tüchtiges Muster hindurchblickt; aber man kann sie nicht gutheißen, weil den Künstlern gewöhnlich Poussins große Persönlichkeit fehlt." Das Erstaunlichste in dieser Ausstellung ist die Konvention, die sich von Poussin und Claude Lorrain nicht nur bis Corot, nein darüber hinaus von Corot zu Cézanne, Renoir, sogar bis Derain und Utrillo fortsetzt. So sind auch die Worte Derains zu verstehen, der beim Verlassen der Ausstellung sagte: „Diese Ausstellung ist für jeden Maler, der ernsthaft arbeiten will, sehr trostreich."

Die Wunder, die im Petit Palais angehäuft sind, stammen aus dem Prado, aus größeren Sammlungen und Museen in England, Amerika, Italien und Frankreich; sie waren nicht nur eine Offenbarung, sondern sie sind auch eine einzigartige Studienmöglichkeit. Etwas Gemeinsames herrscht in den Werken, die dem Geist der verschiedenen großen und kleinen Meister entstammen, von der heroischen Landschaft von Poussin und Claude Lorrain an, über Watteau, Boucher bis zu der Lyrik Corots. Die Zeichnungen von Poussin, Claude Lorrain und Corot schienen mir alle aus einem Geiste geboren. Der Baum, der Himmel, alles ist auf gleiche Art beobachtet. Welch großer Landschafter war auch Boucher, den man für einen Vorläufer der Maler von Barbison halten könnte. Wie herrlich sind die Watteaus, die der Prado in Madrid entsandt hat, dann Lancret, Hubert Robert, Claude Joseph Vernet und Louis Gabriel Moreau, der Vorläufer von Corot, und Georges Michel, der an die englische Landschaft vom Anfang des 19. Jahrhunderts erinnert, und die drei köstlichen Fragonards bis zu dem majestätischen Poussin, die ebenso wie die Werke von Claude Lorrain, Boucher und Corot aus aller Herren Länder gekommen waren. Welches Fest hat uns der arme Lapauze noch kurz vor seinem Tode bereitet. Wir wünschen seinem Nachfolger ebensolche Tatkraft.

Diese Nachfolge wurde ebenso eifrig umstritten wie die im Luxembourg. Die „artistes indépendants" hatten eine Eingabe an den Minister gemacht und den Kunstkritiker Vauxelles als Nachfolger von Beneditte vorgeschlagen. Aber man ist darüber hinweggegangen und hat den Konservator Masson ernannt. Im übrigen würde Vauxelles genau so wenig Macht haben wie Masson, um die Offiziellen zugunsten der unabhängigen Maler zu beschränken. Von Tschudi wagte seinen Direktorposten, um Werke von Daumier, Manet, Cézanne, Renoir für die Berliner Nationalgalerie zu kaufen, Roger Fry verlor den seinen, weil er die „Familie Charpentier" von Renoir für das Metropolitan Museum in New York gekauft hatte. Aber in Frankreich müssen alle tüchtigen Maler und Bildhauer vom Ausland den Ankauf ihrer Werke erwarten.

Deutsch von *G. G.*

Neue Künstler

Paul Kleinschmidt[1]

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

DER Gebärde nach ein Proletarier. Einer von denen, die sich nichts vormachen lassen, auch nicht die vergebliche Schönheit aus Konventionen einer Gesellschaft, die weiter so tut als ob, und sich kaum noch gläubig stellt, geschweige glauben könnte. Wenn es noch einmal Götter geben sollte, werden sie schwerlich in dieser Gesellschaft zur Welt kommen, werden weder die Anmut und Lebensfreude der Götter Griechenlands, noch die Demut des Gekreuzigten haben, sondern eher der Sachlichkeit schweigsamer Angestellter der Großstadt teilhaftig sein, die mit ihrem Klapp-Mechanismus sonderbare Blechkisten in große Wagen leeren.

Wenn Menschen nur in den Pausen zwischen den Niedergängen des Bolzen, der in der Stunde vierzehnhundertundachtzig Knopflöcher sticht, die Muße für Träume finden, werden die Idyllen anders aussehen als in den Zeiten Renoirs, der nicht vor ein paar, sondern vor tausend Jahren starb. Anders im Objekt, anders im Subjekt. Corinth konnte noch mit dem alten Gegenstand, malte Kreuzigungen, Zeus und wer weiß was sonst noch. Auch einer, dessen kaum beendete Existenz unter uns bald sagenhaft wirken wird. Corinth malte diese Dinge so glaubhaft, daß man die alten Objekte in der Gerberei von Stallupönen hantieren sah und Golgatha in der Nähe der Chaussee nach Königsberg vermutete. Corinth war stark gegen die Zeit. Sie beutelte nur ein bißchen seine Glieder, gerade genug, um diesen Vetter Hermanns, des Cheruskers, höchst modern, wenn möglich sogar impressionistisch, erscheinen zu lassen. Schließlich müssen einmal Leute kommen, die stark für die Zeit sind, nicht gestern oder vorgestern, sondern heute und morgen denkbar sind. Auch das müssen starke Leute sein, wenn sie überhaupt etwas sind. Natürlich einseitig, einseitig wie die sonderbaren Stadt-Beamten mit den Klapp-Kästen und wie westfälische Primitive des fünfzehnten Jahrhunderts, die sich immer bei der Erweckung des Lazarus die Nase zuhalten. Natürlich Visionäre von unbändiger Phantasie, fanatische Visionäre. Sie müssen das Dasein zwischen Maschinenbolzen für das Paradies nehmen, erst recht Paradies, müssen erst recht glauben, nur in dieser Epoche leben zu können. Ja, der Gedanke ohne Knopfloch-Maschinen und Klapp-Mechanismus muß ihnen entsetzlich sein, wie einem Julianus Apostata das Leben ohne Tempel.

Es steckt ein Dichter in diesem Maler Kleinschmidt. Er treibt mit unseren Objekten einen Götzen-Kult, liebt dicke Weiber in schornsteinhaften Bars, die niederträchtigen Fruchtaufsätze von gellender Phantasie, auf denen immer nur Wachsfrüchte liegen, und die Fressen moderner Schieber; liebt sie nicht, um daraus sachliche Kompilationen zu machen, Monumente des Unrats, die protestieren sollen, denkt gar nicht daran. Beckmann wundert sich noch über Grammophon und platzende Korsetts und den ganzen lieben Klüngel. Kleinschmidt lebt darin und malt mit der Inbrunst, mit der Manet seine kostbare Brioche oder sein Bund Spargel malte, malt mit der trunkenen Begeisterung Corinths, vergißt sein Objekt, schwelgt im Traum seiner heillosen Weiber und sieht ihnen im Rausch unerhört neue, bestrickende Harmonien ab. In Beckmann bleibt immer noch eine Verneinung, bewußte Karikatur,

---

[1] Zugleich Vorwort des Katalogs, der die derzeitige Ausstellung bei Fritz Gurlitt begleitet.

höhnisches Lachen. Tut nichts, zumal nicht für die Graphik. Kein Zufall, daß Daumier als Maler das Lachen vergaß und Lautrec als Maler nie fertig wurde. Das Lachen Beckmanns ist kälter und dekorativer. Er laucht die Dinger sachlicher aus, könnte einem anderen die Elemente eines neuen Freskos reichen, für das ihm selbst der Optimismus fehlt. Kleinschmidt bejaht ohne jede Reserve. Man könnte ihn sich zwischen Beckmann und Corinth denken. Verpflichtet ist er wohl nur Corinth, dem er der einzige Nachfolger auf neuer Bühne werden könnte. Mit Beckmann hat er Zufälligkeiten gemein. Natürlich ist er gefährdet wie jeder Junge und wie jeder Alte erst recht. Was mich verlockte, was Corinth zu sonderbar enthusiastischen Äußerungen hinriß, ist die Wärme des Menschen in Kleinschmidt. Nicht nur die Spontanität, die ihn vor Künstelung bewahrt; diese Art Wärme pflegt heute bald zu verpuffen; sondern vor allem die Leidenschaft für ein engbegrenztes stoffliches Gebiet, das ihm den Ausbau seiner Form erlaubt und ihn dazu nötigt. Diese Passion ist heute ungemein selten, und nur eine ganz unverzagte Energie, Mitgift eines unbedingt positiv gerichteten Menschen, vermag sie so durchzuhalten, daß keine Manier daraus wird.

Die Gefahr des Manierismus darf bei Kleinschmidt für überwunden gelten, da er kein heuriger Hase mehr ist. Er ist 1883 geboren, kam als Zwanzigjähriger auf die Berliner Akademie unter einem Kitschmaler und lief bald wieder weg. Mit Corinth ist er schon 1903 in fördernde Berührung gelangt. Auch Beckmann hat in seiner Vorkriegsperiode derselben Berührung zu danken. Der Krieg setzte Kleinschmidt aufs Trockene. Wie bei Beckmann und Hofer kam mit dem Krieg der große Schnitt in die Entwicklung. Bei Kleinschmidt traten besonders schwere materielle Folgen hinzu. Er mußte, als er frei kam, Fabrikarbeiter werden und betrachtete es als wesentliche Annäherung an seinen Künstlerberuf, als er Maschinen zeichnen durfte.

In der zur Zeit bei Gurlitt stattfindenden Ausstellung tritt er zum ersten Male mit einer größeren Reihe von Bildern an die Öffentlichkeit.

J. Meier-Graefe.

Lovis Corinth. Des Künstlers Hände. 1911

RUNDSCHAU

Sammlungen

ANTWERPEN

Von der Ernennung des an künstlerischen Dingen stark interessierten Camiel Huijsmans zum Kultusminister erhofft man sich die Möglichkeit der Durchführung eines alten und dringlichen Plans, das ist die Einrichtung eines graphischen Kabinetts am Antwerpener Museum. Die Schätze an Graphik, die dieses Museum beherbergt, sind außerordentlich groß, aber nicht gesichtet, geschweige denn geordnet. Vor allem ist die Sammlung reich an Reproduktionen nach Arbeiten von Rubens; Max Rooses hat sie zusammengebracht. Zu diesen Blättern kommen die im Plantin-Museum befindlichen Graphiken, die infolge des Platzmangels und der fehlenden Arbeitskräfte ebenso unzweckmäßig und für die Öffentlichkeit fast unbenutzbar aufbewahrt werden. Die Zahl von Zeichnungen flämischer Maler beträgt etwa 3000 Stück; die hier aufbewahrte Sammlung Ter Bruggen beziffert sich allein auf 5000 Exemplare. Die Pläne sind am Ministerium für Wissenschaft und Kunst bereits so weit gefördert, daß man aus allen öffentlichen Sammlungen den Bestand an Graphik herausnehmen und an einem einzigen Orte, dem zu gründenden graphischen Kabinette, zusammenbringen will. *H.*

BAUTZEN

Der berühmte „Löbauer Marienaltar" des Bautzener Stadtmuseums (von 1519) ist nach monatelanger hingebender Bearbeitung in der Museumswerkstatt nunmehr völlig in der ursprünglichen farbigen Fassung wiederhergestellt worden. Das kostbare Werk, — ein geschnitzter und gemalter Flügelaltar aus der Schule des hervorragenden lausitzisch-schlesischen Malerbildhauers Hans Olmützer (tätig um 1483—1518), — das ehemals den Hauptaltar der Löbauer Nicolaikirche bildete, wurde in sorgfältigster Weise auf trokkenem Wege — ausschließlich durch Abschaben und Abkratzen — von den plumpen späteren Übermalungen befreit, da ein Ablaugen mit ätzender Flüssigkeit auch die originalen Farbschichten gefährdet, wenn nicht vernichtet hätte. Insbesondere wurde die reiche Vergoldung des Maßwerks wieder hergestellt, das während der klassizistischen Periode in verständnislosester Weise weiß überstrichen worden war. Die feintonige, warme Fassung aus spätgotischer Zeit leuchtet nunmehr wieder im ursprünglichen milden Glanze, der durch ein leichtes Übergehen mit heißer Wachslösung nachträglich wieder zur vollen Geltung gebracht wurde.

Man darf behaupten, daß der Altar erst jetzt als künstlerischer Wert für die Gegenwart zurückgewonnen worden ist. Das sächsische Landesamt für Denkmalspflege hat bei der letzten Inspektion des Bautzener Museums mit Befriedigung von der als mustergültig zu bezeichnenden Restaurierung Kenntnis genommen. *r.*

BRESLAU

Heinz Braune konnte kürzlich das Museum der bildenden Künste um einige wertvolle Stücke bereichern. An der Spitze der Erwerbungen älterer Kunst steht ein kleiner Cranach, eine Adam- und Evadarstellung, des Meisters früheste uns bekannte Behandlung dieses Themas. Sie gehört in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Die Datierung, die Friedländer ihr gegeben hat, „ungefähr um 1509" erscheint angesichts der klassischen Haltung Evas, die leise an eine antike Venus zu erinnern vermag, schon so spät wie möglich. Jedenfalls besteht ein deutlicher Zusammenhang mit den Holzschnitt der Venus, der 1506 datiert, aber vielleicht erst 1509 entstanden ist, und auch das Fehlen jeglicher Signatur deutet auf Cranachs Frühzeit. Keine der späteren Fassungen, sei es die Münchener, Coburger, Braunschweiger usw. kommt dem Breslauer Werke an Schönheit gleich. Mit seiner emailartigen vollkommenen Malerei und dem verhaltenen keuschen Ausdruck bildet er die Perle der hiesigen Sammlung alter Meister — denn der andere Breslauer Cranach, „sein schönstes Marienbild" (Glaser), ruht wohlverwahrt im Domschatze, dem Publikum schwer zugänglich.

Mittlerer Qualität ist ein Martyrium des hl. Philippus von einem rheinischen Meister des 15. Jahrhunderts, interessierend durch die originelle Anordnung der Hauptgruppe. — Der Ankauf einer sitzenden, fast lebensgroßen Holzfigur Mariä von etwa 1390 mit gut erhaltener Bemalung ist vor allem deshalb zu begrüßen, weil damit der Plan Prof. Braunes sich zu verwirklichen beginnt, eine Sammlung alter nichtschlesischer Plastik zu schaffen als begrüßenswerte Ergänzung zu dem Besitz des Kunstgewerbemuseums, der schlesische Werke umfaßt.

Von neuerer Kunst kam zu den drei vorhandenen Thomas ein vierter hinzu, eine Wolke mit musizierenden Engeln von 1878. Unter den vielen Fassungen dieses

Motivs steht die hiesige den Puttenwolken am nächsten, die sich nach den Klass. d. Kst. in Münchener und Frankfurter Privatbesitz befinden. Endlich wurde von der Gesellschaft der Kunstfreunde eine Bronze von Kolbe erworben, eine seiner lässigen, von verhaltener Leidenschaft erfüllten Tänzerinnen (1911, Abb. in dem 1913 bei Cassirer erschienenen Buche), die in der glücklichen Ausbalanzierung des Körpers und der rassigen Durchbildung von der Kunst ihres Schöpfers zeugt. *Hanna Gr.*

DUISBURG

Die Witwe Wilhelm Lehmbrucks hat mit der Heimatstadt des im Kriege verstorbenen Bildhauers die Vereinbarung getroffen, daß sämtliche während der Duisburger Jahrtausendfeier im Museum ausgestellten Werke des Meisters dem Museum leihweise überlassen bleiben. *r.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Ludwig Persius (1803—1845) / Carl Georg Graeb (1816—1884) / Kurt Badt / Gruppe K / Max Olderock.

Einer (mir leider entgangenen) Darbietung der sich wettbewerbenden Entwürfe für ein Tannenbergdenkmal hat nunmehr das Architekturmuseum an der Charlottenburger Technischen Hochschule eine sehr reizvolle Kombination von Architekturzeichnungen des Hofarchitekten Friedrich Wilhelms IV. Ludwig Persius (1803 bis 1845) und mehrerer Aquarelle von Carl Georg Graeb (1816—1884) folgen lassen. Persius war längere Zeit der Mitarbeiter, nach dessen Tode im Jahre 1842 der Vollstrecker und Nachfolger Schinkels, dessen Entwürfe zum Kuppelbau der Potsdamer Nikolaikirche er ausgeführt und durch neue Details entscheidend bereichert hat. Außerdem steht in Berlin und vor allem in Potsdam so Manches, das von seinem subtil proportionierenden, dezenten Eklektizismus und von einer nicht gewöhnlichen Empfindung für die landschaftliche Eingliederung des Bauwerks zeugt: Gärtnerhäuser, Bäder, Terrassen, Pergolen, Bassins usw. im Park von Sanssouci, die Basilika des Hafelörtchens Sakrow und vor allem die Friedenskirche in Potsdam. Dies und das hat sich Graeb zum Motiv gewählt und in seiner durch anmutige Sachklarheit und Transparenz bestechenden, zwischen Blechen und Menzel die Berliner Malerei kostbar repräsentierenden Art wiedergegeben. Das Meiste aber ist im Entwurf geblieben, wunderbar zart und sauber auf das Papier gebracht und so ganz von der architektonischen Form abgesehen von bezauberndem Reiz. Vor allem auch die Darstellungen von Einzelheiten, etwa eines Spiegelrahmens oder eines vorzüglich aus dem mechanischen Einerlei befreiten Drahtzauns, bezeugen die wohl nicht gerade schöpferische, aber ungemein kultivierte Hand des schon nach wenigen Jahren der selbständigen Arbeit an einem von Italien mitgebrachten Typhus zugrunde gegangenen Meisters. Die hohenzollernsche Krongutverwaltung bewahrt zur Zeit den Schatz seiner Zeichnungen, den einmal der Öffentlichkeit zugänglich zu machen recht verdienstlich war.

Was es an neuer Malerei in diesen Wochen zu sehen gab, ist kaum der Rede wert. Kurt Badt hätte vielleicht mit einer sorgsam gewählten Kollektion interessieren können; die paar im Ton dünnen, im Raumausdruck flauen, auch im Motiv ungewöhnlich neutralen Landschaften und zwei, drei passablen, aber keineswegs neue Schönheiten weder des Objekts noch der Darstellungsmittel erschließenden Blumenstücke vermögen (bei Flechtheim) nicht, den Atem zu versetzen. Es ist eine Manipulation mit Pinsel und Farbe ohne Eigenart noch Inspiration. Dito Belangloses im „Sturm", wo von einer offenbar nur zwei Mann hohen „Gruppe K" Notiz zu nehmen ist, deren gesammelte Energie sich erfolgreich auf die Verwässerung der konstruktiven Bildsprache der Moholy, Dexel usw. richtet. Es fehlt den planimetrischen Formverschränkungen von Hans Nitschke jede Stringenz und rhythmische Lebendigkeit, und trotz etwas variationsreicherem Gefüge und aparterer Materialanwendung bleiben auch die Arbeiten von Vordemberge-Gildewart saubere Agglomerationen ohne gestalthafte Einheit und ohne Kraft und Anmut der Formrelationen und Farbdifferenzen. Aus Blechtüte, Lampenschnur, Kantel, polierten Brettchen und was wohl sonst noch ins gemalte Bild montiert ist, ergibt sich kein Spiel; die Komposition hat lauter tote Ecken und blinde Glieder. Auch die wie aus bunten dreieckigen Klötzchen zusammengesetzten Muster der Teppiche von Max Olderock, die gleichzeitig ausgestellt sind, entbehren der ornamentalen Kultur und halten keinen Vergleich aus mit den Textilerzeugnissen des Bauhauses oder etwa dem aparten Gobelin von Lis Deinhard, das in der wie stets begleitenden Gesamtschau des „Sturm" hängt. *Willi Wolfradt.*

Paul Cassirer wird in der kommenden Saison seine Ausstellungstätigkeit wieder in größerem Umfange aufnehmen. Die Reihe der Ausstellungen beginnt Mitte September mit einer großen Schau französischer Impressionisten, die Hauptwerke dieser Meister aus deutschem Besitz zeigen wird. Es folgen: Oskar Kokoschka als Landschaftsmaler, Gesamtausstellung Ernst Barlach, Pariser Arbeiten von Marc Chagall, Sonderausstellungen Rudolf Großmann, Ernesto de Fiori, Kurt Edzard.

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Kunstausstellung Dresden, Brühlsche Terrasse / Erfurth: Junge Dresdner / Fides: Cassel / Richter: Seewald, Magito, Genin / Arnold: Corinth / Kühl und Kühn: Fr. Loos.

Die Dresdner Kunstgenossenschaft und die Dresdner Sezession haben auch dieses Jahr gemeinsam auf der Brühlschen Terrasse ausgestellt. Für die Kunstgenossenschaft als den größten Künstlerverband ist es nicht leicht, großzügig in der Auswahl zu sein und trotzdem Niveau zu halten. Was sozusagen das Reifezeugnis an der Staatlichen Akademie erhalten hat, erzwingt sich auch heute noch den Zutritt zur Öffentlichkeit in diesen Organisationen, und es ist eine grundsätzliche Frage, wie weit es Sache der Kunstkritik ist, vom Durchschnittsergebnis der gegenwärtigen Akademieerziehung Kenntnis zu nehmen. Es dürfte nicht zweifelhaft sein, daß der Nährboden der wesentlichen Kunst wo anders liegt, wenn auch nicht bestritten werden soll, daß außer soziologischen Zwangsläufigkeiten eine ganze Reihe künstlerischer, natürlich mehr erhaltender Energien in dieser breiten Schichtung festzustellen sind. Es wird nicht ohne Wert sein, daß an einigen Stellen die Tradition gehalten wird, wenn auch der Sinn dieser Bemühung schwerer erkennbar ist als der ihrer Überwindung. An Überlieferung hat es in Dresden nie gefehlt, und eine gewisse Überlegenheit ihrer Qualität über die anderer Städte ist außerhalb, zuletzt in Berlin, wiederholt anerkannt worden. Es kommt dazu, daß dieser Geist der Tradition sich seit Jahrzehnten hier mit einer Freizügigkeit paart, die den Eigenwilligen nicht zurückweist; weder in den eigenen Reihen (K. Franz, G. Hebert, Walter Hiller, G. Schmidt, E. Johansson), noch in den verfügbaren Sälen, die die Gruppe auch diesmal entgegenkommend mit der Sezession, dem linken Flügel der Dresdner Künstler, geteilt hat. Die Arbeiten der Genossenschaft sind mit außerordentlichem Geschick gehängt, so daß nirgends ein Gefühl der Leere aufkommt. Feldbauer erweist sich mit seinen fünf Gemälden wieder als die stärkste Persönlichkeit. Die „Negerin" und das „Bildnis" haben Vorzüge, die ihn als einzigen noch lebenden Vertreter der großen Münchener Tradition erscheinen lassen. Und er bereichert sie um malerische und ausdrucksmäßige Elemente, deren Überzeugungskraft ihn neben die Jüngsten stellt. Dorsch ist männlicher und freier geworden; Gaudeck, Dietsch, H. Lehmann haben manche Anregung der letzten zehn Jahre mit Erfolg verarbeitet. Überhaupt ist ein Zug nach Erneuerung in den jüngeren Kreisen der Genossenschaft unverkennbar (P. Hahn, Oberhoff, Spank.). Von den Bildhauern zeigen Berger, Bloch und Pilz bemerkenswerte Arbeiten, von den Architekten Andrae. Ein paar frühere Mitglieder stellen als „Neue Gruppe" für sich aus. Warum, ist schwer ersichtlich. Richard Müller ist unter ihnen der größte Könner (Katze am Fenster). Guhrs Allegorien, Lührigs Landschaften kommen gegen dieses Handwerk nicht auf. Die Dresdner Sezession bringt in jeder Ausstellung ein paar Vertreter des jüngsten Nachwuchses, und ohne Zweifel leistet sie damit der Öffentlichkeit einen großen Dienst. Zwei bis drei Jahre werden sie abgelehnt, dann eingereiht; so geht es seit Jahren. Diesmal sind M. Großmann, H. Grundig, Fr. Lenke und Fr. Tröger neu; Anfänger, die auf dem Wege des gegenwärtigen Naturalismus weiter kommen werden. Die bekannten Mitglieder der Sezession haben sich diesmal etwas zurückhaltend beteiligt. Dix zeigt ein neues Gruppenporträt, Griebel ein Zirkusbild, Heckrott Aquarelle, Lachnit einen vorzüglichen Knabenakt, E. Hoffmann Porträtbüsten, Born Grabplastiken. Von den auswärtigen Mitgliedern sind beteiligt Schmidt-Rottluff mit vier Bildern, deren Farbigkeit reicher und nervöser ist als die der früheren Arbeiten, und W. Kandinsky, der in der „Ruhigen Spannung" und im „Standhaften Grün" Bilder zeigt, in denen ein neuer Anfang, ein neuer künstlerischer Antrieb zu liegen scheint.

Ein paar der Dresdner Veristen, Otto Griebel, Hans Grundig, W. Lachnit und Fritz Skade zeigen gleichzeitig Arbeiten bei Erfurth. Griebel ist der älteste unter ihnen und der reifste. Seine Begabung steht im Schatten bekannterer Namen, verdiente es aber, in ihrer Eigenart gewürdigt zu werden. Ein subtiler Zeichner, der zu Dix und

Groß gehört und der mit seiner Virtuosität eine proletarische Erdhaftigkeit verbindet, die seinen Arbeiten etwas Dokumentarisches gibt. Auf Skade ist in diesem Jahre bereits hingewiesen worden. (Cic. XVII, S. 97.) Lachnit besitzt einen sehr beachtlichen Melodienreichtum, der seine Gestalten allein durch die Erfindung im Zeichnerischen aus dem Bezirk des Allzunahen herausreißt. Von Grundig sind Gemälde da, deren Farben- und Formenklang auf die Möglichkeit einer Durchdringung veristischer mit romantischen, rousseauhaften Elementen hinweist. Die Arbeiten des jungen Cassel in der Fides tendieren nach dem rein Malerischen im Noldeschen Sinne, ohne das Persönliche vermissen zu lassen.

Bei E. Richter waren neue Arbeiten von R. Seewald ausgestellt, Italienisches und Robinsonhaftes. Sein Können und seine naive Daseinsfreude lassen übersehen, daß im Grunde nicht alle Hoffnungen sich erfüllt haben. Dann Zeichnungen von R. Genin, die Entwürfe zu den „Frauen im Krieg", Figuren, Köpfe. Das Beste nähert sich der französischen Tradition der Vorkriegszeit, die Ausformung des begonnenen eigenen Stils ist noch nicht erfolgt. Von dem jungen Balten V. Magito Zeichnungen, Bewegungsstudien aus der Tanzschule, Köpfe, ein paar Plastiken. Anfänge, die man mit Interesse sieht.

Die Galerie Arnold hat zum Gedächtnis Corinths eine große Anzahl Zeichnungen und graphische Blätter im oberen Stockwerk aufgehängt, die die Erinnerung an die schöne Ausstellung von Handzeichnungen im vorigen Jahre wachruft (im Anschluß an die Veröffentlichung im Verlag der Galerie). Bescheiden hat man das Schönste, was man hatte, zusammengestellt, aber es genügt vollauf, den Toten zu ehren.

Eine Überraschung ist die erste Ausstellung der Werke von Friedrich Loos bei Kühl und Kühn, eines Romantikers, der vorläufig noch unbekannt ist und dessen Nachlaß in Dresden erstmalig an die Öffentlichkeit kommt. Loos ist 1797 in Graz geboren, war Schüler Rebells in Wien und der Wiener Akademie (Mösmer), lebte einige Jahre in Salzburg und machte Reisen durch Italien, die Alpen und Norwegen. Gestorben ist er 1890 in Kiel. Loos gehört zur Gruppe der bürgerlichen Romantiker, und es sind unverkennbare Beziehungen da zu Wasmann, Blechen und anderen, die durch die Jahrhundertausstellung in die Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts eingereiht worden sind. Die vierzig Gemälde (fast alle kleinen Formats) zeigen eine Liebe zu der Natur, eine Einfühlung in die kleinste ihrer Erscheinungsformen, daß eine Durchdringung von Geist und Natur entsteht, wie sie bei den großen Begabungen dieser Richtung zu finden ist. Loos bereichert auf alle Fälle den Kreis der bürgerlichen Romantiker um eine weitere sympathische Gestalt. *Will Grohmann.*

DIE NEW YORKER ARCHITEKTUR-AUSSTELLUNG

Das Hauptereignis der ausgehenden Saison war die umfangreiche Internationale Architekturausstellung im Grand Central Palace, auf der auch Deutschland vertreten war. Freilich hatte man den Gästen nicht gerade viel Raum gewährt, und so mußte sich das deutsche Ausstellungskomitee unter Leitung von Cornelius Gurlitt nolens volens auf den Geschäfts- und Fabrikbau beschränken, von dem es annahm, daß er hierzulande wohl am meisten interessieren würde. Eine nicht einmal sehr große Wand in den riesigen vier der Ausstellung gewidmeten Stockwerken war den Deutschen zur Verfügung gestellt worden, auf der Photographien von Gebäuden der folgenden Architekten zu sehen waren: W. Kreis, P. Behrens, Poelzig, H. & O. Gerson, H. C. Wach, E. Fahrenkamp, C. Mengner, E. Mendelsohn, G. Bestelmeyer, H. Straumer, A. Gellhorn, H. Muthesius, F. Hoeger. Wie weit diese Auswahl, selbst auf dem freiwillig beschränkten Gebiete, repräsentativ war, läßt sich von hier aus nicht beurteilen. Auf jeden Fall wurde eines erreicht: lebendige Kräfte in Tätigkeit vorzuführen; und das war unter den gegebenen Verhältnissen wohl das wichtigste, auch einzig mögliche. Demgegenüber fiel z. B. England mit mehr retrospektiv ausgesuchten Bauten ab. Anregungen aber wurden geboten von den nordischen Ländern, besonders Finnland und Schweden.

Die fast die gesamte Ausstellung füllende amerikanische Abteilung litt unter der Überfülle des Gebotenen und den vielen rein geschäftlichen Sonderausstellungen der verschiedensten Firmen, die oft mit mehr oder weniger raffinierten Mitteln die Besucher anzulocken versuchten. Jedem der Staaten der Republik war ein Abteil eingeräumt worden. Bodenständiges aber fand man unter diesen Tausenden von Abbildungen nur wenig. In Florida, wo jetzt eine riesige Bautätigkeit einsetzt, da man dieses Land als das Winterparadies der reichen Neuyorker entdeckt hat, und wo eine geradezu unheimliche Grundspekulation betrieben wird, ist eine Art „mittellän-

discher" Stil in der Entstehung begriffen. In ihm verbinden sich spanisch-maurische und süditalienische Elemente in recht glücklicher Weise, und den Bauten schließen sich formale Gärten an, wie sie Klima und Atmosphäre dieses subtropischen Landes begünstigen. Auf spanische Tradition gehen auch viele Bauten in Kalifornien zurück, während z. B. in den sogenannten neuenglischen Staaten, nördlich von Neuyork, die Kolonialtradition noch lebendig ist und in manchen der Südstaaten die der schönen vornehmen englischen Landsitze. So ist also Amerika zwar im großen und ganzen noch frei von Ruinen, doch aber nicht ganz von Traditionen, wie wenig man das in Neuyork selbst auch merken mag. Hier freilich herrscht der „Wolkenkratzer", der sich jetzt auch, bis zu recht respektablen Höhen schon, in den Wohnhäusern, nicht bloß nur Geschäftsgebäuden breit- oder soll man sagen „hoch"zumachen beginnt. Ja, sogar Sakralbauten und Universitäten werden bereits als Wolkenkratzer geplant, und nicht bloß in Neuyork. So soll in Pittsburgh das neue Universitätsgebäude als „Turm des Wissens" errichtet werden, als veritabler Turmbau zu Babel also, der bis in den Himmel hinaufzustoßen begehrt, in immer erneuten, kühnen Ansätzen, um diesem seine Geheimnisse zu entreißen! Man sieht, diese Gebäude haben ihren symbolischen Sinn und suchen ihn durch ihre Form auszudrücken, wie einst die mittelalterlichen Kirchen! Phantasie und Kühnheit, nicht bloßer Geschäftssinn steht hinter ihnen als dynamische Kraft. Mittlerweile wandelt sich das Stadt- und Straßenbild Neuyorks, zum guten Teil wegen der vor ein paar Jahren durchgeführten Gesetzgebung, daß alle neuen Bauten von einer gewissen Höhe ab in ihren Fronten zurücktreten müssen, um den Straßen mehr Licht und Luft zu gewähren. So verjüngen sich diese massiven Bauten nach oben zu, freilich, wie es das moderne, kubisch geschulte Gefühl erheischt, ohne Übergänge, und Würfel stellt sich auf Würfel und bildet so eine Masse, die oft in glücklicher Weise das lastende wie aufstrebende Moment verbindet und zu architektonischer Einheit führt. All die äußeren Mittel, die noch im Woolworth Tower durch gotische Schmuckglieder z. B. Anknüpfung an die alten Stile versuchten, werden jetzt verschmäht. Aus Logik und Notwendigkeit, aus Kühnheit und Eroberungsgeist entsteht hier ein Stil, der einst als solcher anerkannt werden wird, denn seine Grundlagen sind endlich wieder die gleichen, aus denen einst „Stile", das heißt künstlerische Abbilder des L e b e n s, sich bildeten und entwickelten. *F.*

EINE ALLGEMEINE WEISS-RUSSISCHE AUSSTELLUNG

Schon zu wiederholten Malen hatte ich Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß die neue Struktur des Staatenverbands Sowjetrußlands es mit sich gebracht hat, daß öfters als früher sich jetzt auch in den einzelnen Republiken autochthone künstlerische Betätigung geltend macht. So hat neuerdings das „Institut für weißrussische Kultur" in Minsk, der jetzigen Hauptstadt Weißrußlands, den Beschluß gefaßt, Mitte Oktober eine „Allgemeine Weißrussische Kunstausstellung" zu eröffnen. Die Schau, welche Malerei, Skulptur, Graphik und Kunstgewerbe umfassen wird, stellt sich zur Aufgabe, das Schaffen aus dem ethnographischen Weißrußland stammender Künstler — zu ihnen gehören u. a. Chagall, Lissitzkij, Malewitsch — in einem Gesamtbild vorzuführen, das vielleicht auch lokale Besonderheiten und Zusammenhänge aufweisen wird. Anderseits soll die Ausstellung auch die Kultur des Landes, ihre Geschichte und Natur, soweit dieselben in plastischer Kunst ihren Niederschlag gefunden haben, in Verbindung mit den drei Hauptstämmen der Republick, also Weißrussen, Juden und Polen, zum Ausdruck bringen. *P. E.*

AMSTERDAM

Zur Erinnerung an das 750jährige Bestehen Amsterdams wurde in den großen Repräsentationssälen des Reichsmuseums und im Erdgeschoß des Städtischen Museums eine Ausstellung eingerichtet, die in nicht ganz glücklicher Weise zweierlei zu vereinigen suchte: historisch und künstlerisch über die Bedeutung der Stadt und ihre Geschichte zu belehren. Indem man beide Zwecke gleichzeitig verfolgte, trug man sich wohl mit dem Gedanken, das Einheitlich-Lebendige des Stadtorganismus Amsterdam zu veranschaulichen; diese Absicht mißglückte, denn zwischen Statistiken des Wohnungswesens und des Handels einerseits und Bildern Rembrandts, Plastiken de Keysers andererseits läßt sich nun einmal kein Zusammenhang legen. Wenn je, so erweisen die Kunstwerke auf einer derartigen historischen Ausstellung, daß man sie nicht verwenden darf, um bestimmte Zeiten, Trachten, Gesinnungen zu illustrieren. Ihr Leben bewegt sich auf einer anderen, nur symbolischen, darum weitaus wahreren Ebene als die Bekundun-

gen des Alltags. Im Reichsmuseum war die holländische, auf Amsterdam sich beziehende Kunst bis zum 17. Jahrhundert ausgestellt, darunter auch die wertvolle Silberschmiedkunst von Joh. Lutma, Porzellane, Gläser, Möbel; im Städtischen Museum fand die Fortentwicklung der Kunst ihren Abschluß durch einen mit 40 Gemälden vollgehangenen Breitner-Ehrensaal. Für die Ausstellung im Reichsmuseum war es den Veranstaltern geglückt, aus Stockholm den Claudius Civilis geliehen zu bekommen, jenes wundervolle Bruchstück eines im ganzen problematischen Wandgemäldes, das vor 200 Jahren die Stadt verlassen hatte; Sedelmayr-Paris hatte seinen Fabius Maximus hergeliehen, ein nur durch die Autorschaft Rembrandts bedeutsames Gemälde, Sir Joseph Duveen, New York, den Fähnrich. Die Nachtwache war aus ihrem Allerheiligsten-Kabinett in den großen Repräsentationssaal transportiert worden und ist eigentlich hier in der Gesellschaft der Schützengildenbilder von E. Baker, A. van der Helst, Sandrow und Flink erst an ihrem rechten Platze. *H.*

BASEL

Seit dem am 1. Juli dieses Jahres eingetretenen Wechsel in der Direktion der Öffentlichen Kunstsammlung, von dem den Lesern des Cicerone bereits Kenntnis gegeben worden ist, haben einige Neuerungen das Gesicht der Sammlung nicht unwesentlich verändert. Vor allem wichtig (auch deshalb, weil man darin gerne programmatische Bedeutung sehen möchte!) sind eine Reihe von Meisterwerken französischer Kunst des 19. Jahrh., die als Leihgaben zu gewinnen der neuen Leitung innerhalb kürzester Frist gelang; um so mehr, als Werke der großen Franzosen des vergangenen Jahrhunderts mit einer einzigen Ausnahme in der Basler Sammlung fehlen, ihre Abwesenheit aber immer besonders schwer empfunden wurde. — Unter diesen Leihgaben befindet sich eine Replik des „Carabinier" im Louvre von Th. Géricault, ferner ein Pferdebild der englischen Zeit und ein sehr viel bedeutenderes Bildnis eines Negers desselben Künstlers. Eine kleine, stille bretonische Landschaft von J. F. Millet gibt einen schönen Begriff von der Art des Malers des „Angelus". Für Basel im Hinblick auf seine Malerei der letzten zwanzig Jahre besonders interessant sind die beiden Gemälde von G. Courbet, eine Juralandschaft und ein malerisch ungemein reizvolles Asternstilleben, das aus dem Besitze Richard Muthers stammt. Die kleine Landschaft bei Pontoise von C. Pissarro, bisher das einzige Werk französischer Kunst des 19. Jhs. in der Basler Sammlung, hat in einer Herbstlandschaft von 1890, „La Bruleuse d'herbes", ein größeres, wenn auch keineswegs bedeutenderes Gegenstück erhalten. Paul Cézanne ist mit einem seiner Äpfelstilleben vertreten. Die Arlesienne von Vincent van Gogh endlich bildet den Höhepunkt dieser Gemäldegruppe, die im modernen Schweizersaale zu einer klassisch wirkenden Franzosenecke vereinigt worden ist und von der man wünschen möchte, sie würde wenigstens teilweise, für immer eine Zierde der Sammlung bleiben. —

In unmittelbarer Nähe hat als weitere Leihgabe eines der letzten Werke Ferd. Hodlers, eine jener schönen, in Licht und Farbe so beruhigten Montblanclandschaften ihre Aufstellung gefunden. Als weiterer Zuwachs ist in den Saal eine Tessinerlandschaft von Albert Müller (Basel) gekommen. — Endlich haben im Vorsaal zum Böcklinsaal, der nun dem Korridor mit den Handzeichnungen altdeutscher Meister angegliedert worden ist, in Vitrinen die schönsten Handzeichnungen von Marées, Böcklin und Carl Burckhardt Platz gefunden. Die im vergangenen Jahre von Volkmann erworbenen Blätter sind hier fast vollzählig sichtbar gemacht worden. —

In den Ausstellungsräumen des Kupferstichkabinetts gibt eine ausgewählte Ausstellung von Ölstudien und Zeichnungen Frank Buchsers (1828—1890) Gelegenheit, des Solothurner Malers zu gedenken, der in einer Reihe von Werken und namentlich Studien, die ein halbes Jahrzehnt vor jener spanischen Ausstellung, die für Frankreich den entscheidenden Anstoß zum Impressionismus gab, gemalt wurden, die spätere Entwicklung der Malerei vorausgenommen hat und in einer Zeit, da Manet eben Couture verließ, schon die glänzendsten Impressionen schuf. — Die Ausstellung erlaubt, die Wandlungen im Schaffen dieses merkwürdigen Künstlers zu fixieren, in dem die Bewunderung für die alten Meister das vollständige Freisein von ihrem Einfluß und das kühnste Beschreiten neuer Wege des malerischen Ausdrucks zeitlebens durchaus nicht ausgeschlossen hat, weil die eigene, von aller Schablone und allem Schema unbeirrte Anschauung und Erfassung der Wirklichkeit immer wieder den Sieg über alle traditionelle Verehrung davontrug. In dieser Hinsicht ist Buchser einer der selbständigsten Maler gewesen; allerdings, mit konsequenter Logik die neuen Errungenschaften auszubauen, fiel

dem unsteten Künstleraventurier nicht ein. Daher denn auch im ausgewählten Werke der Eindruck des Ungleichmäßigen, Überraschenden und Zusammenhanglosen.

W. R.

FLENSBURG

Das Kunstgewerbe-Museum gab in der 4. Reihe seiner „Nordmarkvorträge“ (Winterhalbjahr 1924/25) eine Darstellung der deutschen Kunst im 18. Jahrhundert. Vor kleinerem Kreis wurde im Zusammenhang damit die Beziehung des deutschen Barock in Italien an der Entwicklung der italienischen Barockkunst aus der Renaissance geklärt. Daneben tagte allmonatlich im Museum der Verein „Nordelbingen“, dessen gemeinsame Arbeit Fragen aus der engeren Heimat- und Altertumskunde Schleswig-Holsteins gewidmet war.

Aus der im Laufe des vergangenen Jahres veranstalteten Reihe von Ausstellungen seien folgende hervorgehoben. Meister der rheinischen Spätromantik und des beginnenden Realismus, besonders aus der Düsseldorfer Schule (8.—31. Okt. 24), Auswahl der bedeutendsten Denkmäler der Zeichenkunst des deutschen Impressionismus (Leihausstellung der Hamburger Kunsthalle 23. 12. 24—15. 1. 25), Ausstellung von Gemälden und Graphik von Christian Rohlfs, Hagen i. W. (5. 7.—9. 8. 25).

Zum 60. Geburtstage des aus Adelby bei Flensburg gebürtigen Ludwig Dettmann ist für September dieses Jahres eine umfassende Gedächtnisausstellung des Künstlers geplant.

r.

FRANKFURT a. M.

Nach erfolgter Neuordnung eröffnete der Kunstverein in sämtlichen Sälen eine Gedächtnisausstellung Prof. Friedr. Kallmorgens, in der gegen 100 Werke, Gemälde, Aquarelle usw. gezeigt werden.

Für den Herbst ist eine juryfreie Ausstellung vorgesehen; diese kann jeder in Frankfurt ansässige Maler, Bildhauer und Graphiker mit einem Werk beschicken. *r.*

GENT

Die Dreijahresausstellung in Gent, die am 2. August geschlossen wurde, brachte umfassende Übersichten über das Schaffen der drei toten Impressionisten Emile Claus, Marcel Jefferys, Alfred Verhaeren. Die modernen Romantiker Auguste Oleffe und Valerius de Saedeleer waren mit wenigen, aber guten Arbeiten vertreten. Die Expressionisten Belgiens sowie die gemäßigteren Modernen Gustave van de Woesteyne und Albert Servaes hatten die Ausstellung korporativ geschnitten, so daß dieser die eigentliche künstlerische Würze abging.

H.

KARLSRUHR

Schrödter-Gedächtnisausstellung. Am 9. Dezember d. J. sind fünfzig Jahre vergangen, seit der zu seinen Lebzeiten viel genannte und beliebte Maler Adolph Schrödter in Karlsruhe die Augen schloß. Die badische Kunsthalle beabsichtigt das Andenken dieses in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt und Karlsruhe tätigen Künstlers in einer Gedächtnisausstellung zu ehren, die Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik umfaßt. Vieles ist in privatem Besitz noch verborgen und sollte bei diesem Anlaß Berücksichtigung finden. Für zweckdienliche Angaben ist die Direktion der Kunsthalle etwaigen unbekannten Besitzern zu besonderem Dank verpflichtet. *r.*

LONDON

Die französische Malerei ist in der National Gallery immer noch sehr unzureichend vertreten. Die Treuhänder bemühen sich freilich, die Lücken auszufüllen, soweit es die Finanzen und die Kaufgelegenheiten gestatten. Unter den letzten Neuerwerbungen befindet sich ein Werk des sogenannten Maître de Moulins. Dieser Künstler mag identisch sein mit jenem Jean Pérréal, der, französischer Hofmaler, nach England kam, um die Kleider der Prinzessin Mary Tudor für ihre Hochzeit mit Louis XII. zu entwerfen. Bisher war in England nur ein authentisches Werk dieses Meister zu sehn ... „Der Heilige Victor mit einem Stifter“ in der Glasgow Gallery. Das von den Treuhändern der National Gallery erworbene Bild stellt die „Begegnung zwischen Joachim und Anna“ dar und hängt gegenwärtig im Raum XX des Museums. Es ist offensichtlich der Teil eines größeren Werkes. Vor einiger Zeit konnte dank eines Vermächtnisses die französiche Schule des achtzehnten Jahrhunderts um zwei Bilder von Chardin vermehrt werden und nun hat ihr Mr. E. Peter Jones auch noch das „Porträt eines Mannes“ (signiert und datiert 1741) von Louis Tocqué hinzugefügt. *Bo.*

* * *

Die Sommerausstellung der Royal Academy hat am 8. August ihre Tore geschlossen. Die Zahl der verkauften Bilder war auch dieses Jahr wieder gering. Die Zeiten sind offenbar vorbei, wo die Provinzialmuseen unbedingt ihre jährlichen Akademieankäufe machen mußten und biedere Aldermänner als Kunstexperten nach Lon-

don kamen. Ein englisches Blatt findet für den erfreulichen Rückgang die unglaubliche Erklärung, daß die Käufer heute lieber in die kleineren Galerien gingen, wo sie sich wegen der besseren Proportionen zwischen Bild und Wand vergewissern könnten, wie ungefähr der Kauf im eigenen Heime aussehen würde. Wie groß die Zahl der Ausstellungsbesucher war, ist nicht bekannt. *Bo.*

MÜNCHEN

Eine große Hodlerausstellung wurde in der Modernen Galerie Thannhauser soeben eröffnet. Damit bietet sich zum ersten Male seit 12 Jahren wieder die Gelegenheit, etwa 90 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen des verstorbenen Schweizer Meisters aus den Jahren 1878—1918 zu besichtigen. *r.*

NEW YORK

Es war interessant im Zusammenhang mit der Architekturausstellung die „Handzeichnungen der Stadt der Zukunft" in den Anderson Galleries zu besichtigen, die Mr. Grant für den Architekturzeichner Hugh Ferriss gerade zur rechten Zeit veranstaltet hatte. Hier konnte man staunend die lebendigen Kräfte, die hinter diesen Bauten stehen, am Werke spüren, das Sich-auseinandersetzen, das Kämpfen und teilweise Überwinden und Bezwingen der sich bietenden Probleme und Widerstände.

Eine ungewöhnliche Ausstellung war die der „Santos aus Neu-Mexiko" im Graphischen Kabinett von J.B.Neumann, der übrigens für die kommende Saison in größere Räumlichkeiten übersiedeln wird, um dort eine noch intensivere Tätigkeit zu entwickeln. Er hat u. a. eine Anzahl von Radierungen eines jungen, aus Griechenland stammenden Künstlers, namens Constant, aufgekauft, der sich erst an der alten und der byzantinischen Kunst seiner fernen Heimat, dann an der Moderne gebildet hat und nun eine Lebendigkeit und Sprungkraft der Linie, einen Schwung und eine Poesie des Umrisses, ein Gefühl der Masse und dabei einen feinst nuancierten, ins Helle strebenden Farbensinn sein eigen nennt, daß ihm köstliche Gebilde unter dem Pinsel wie unter der Nadel entstehen.

Die bei Neumann ausgestellt gewesenen „Santos" waren in Wahrheit primitive religiöse Bilder, wie sie die spanischen Kolonisten aus der Not ihres Herzens und der Vision ihrer Augen, mit dunklen Erinnerungen freilich an das, was sie einst in der Heimat gesehen, sich bildeten: voll Intensität, voller Verzweiflung und doch auch voller Hoffnung, Urgebilde sozusagen, aus denen Kunst entstehen könnte, aus den Händen von Nachfahren, deren Erbe wie durch ein Wunder verschwunden war. Die Frage, was für eine Kunst wohl zur Geburt gelänge, wenn plötzlich alles, was bisher geleistet worden, durch ein Erdbeben dem Zorn der beleidigten Gottheit zum Raub fiele, hier erhält sie eine gewisse Antwort, denn auch in einem solchen Falle würden Erinnerungen lebendig bleiben und formend mitwirken.

Spanisch kamen uns auch Ehrich Bros., bei denen neuentdeckte, von Professor Mayer als echt anerkannte Werke der großen spanischen Meister Velasquez und Murillo zu sehen waren, darunter das von Professor Mayer in der „Zeitschrift für Bildende Kunst" publizierte „Bildnis einer jungen Frau" von Velasquez und eine „Familiengruppe" von Murillo, die, wie angenommen wird, die Doña Beatrix, die Gattin des Malers, und ihre drei Kinder in pittoresker Aufmachung vorführt.

Einen modernen Spanier, Solana, führte Mrs. Atwater, die die moderne Abteilung der Reinhardtgalerie leitet, vor. Hier spürte man Fleisch vom Fleische der spanischen Meister und Blut von ihrem Blut. Diese Arbeiten, in Thema wie innerer Anteilnahme, wenn auch nicht so sehr äußerer Durchführung, knüpfen an die Tradition dieses traditionsreichen und -freudigen Landes an und besitzen so etwas von jenem „gotischen Barock", das in seltsamer Weise, in seinem Überschwang, seinem Pathos, dabei seiner durchgefühlten, ich hätte fast geschrieben durchgewühlten Echtheit an so manche Emanationen des jüngsten deutschen Expressionismus gemahnt.

Bei Herrn Dudensing sah man die neuesten Arbeiten des seinerzeit hier des längeren behandelten Joseph Stella, unter ihnen eine „Geburt der Venus", ein Werk disziplinierter Phantasie. Es folgte dann eine vom Sohne Henri Matisses eigens für New York zusammengestellte Auswahl der bekannten neufranzösischen Meister, Werke seines Vaters, von Braque ein unvergeßliches kleines Fruchtstilleben, wahrlich eine Art Urgebilde, durch höchste, überwindende Kunst aus den Tiefen herausgeholt, weiter Arbeiten von Vlaminck, Laurencin u. a. Dudensing hat sich mit dieser Ausstellung die New Yorker Freunde moderner Kunst auf das stärkste verpflichtet.

Deutsche Kunst war wärend dieser Zeit vertreten durch eine „Einmannschau" Heinrich Campendonks bei Daniel, die Miß Dreier veranstaltete. Hier konnte man

dieses seltsame Phantasiereich verstehen lernen. Ein durchgehendes Prinzip der Dynamik macht sich bemerkbar, ähnlich dem auf altgriechischen Vasen, auf denen die dargestellten Tiere sich strecken, um Bewegung symbolisch anzudeuten. Das pakkendste und schon seines Themas wegen einheitlichst wirkende Bild war das der „Gelben Katze", in dem „das Wunder" zur Wahrheit geworden zu sein scheint, ähnlich wie in manchen Erzählungen E. T. A. Hoffmanns oder Edgar Allan Poes.

Dann sah man bei Weyhe Lithographien des seit einiger Zeit in Amerika weilenden Arnold Roennebeck, der sich in ihnen mit dem Problem New York in Gestalt seiner den Himmel zu stürmen versuchenden Riesengebäude auseinandersetzt. Was prallt da nicht alles zusammen! Auf dem einen Blatt stehen die folgenden Inschriften schreiend nebeneinander: der Heilsarmeeruf „Christus ist erstanden", wie man ihm als Plakat oft begegnet, „Seidenstrümpfe", „Zimmer mit eignem Bad", „Das größte Schauspiel der Erde"! Und dieses Tohuwabohu von Gelüsten, Spekulationen und Erlösungshoffnungen ist nun auch in der Art aufgefangen, mit der die Flächen und Linien im Kampf und Streben gegen und miteinander geführt werden, mit einer geistigen Überlegenheit, der nichts entgeht, die aber intensivste Anteilnahme leitet.

Großes Interesse erregten auch Negerporträts des Winold Reiß, die er im Negerviertel New Yorks vorführte, und in denen er, was er einst für die Indianer unternahm, für die vernachlässigten Neger tat, indem er sie als Rasse und Individuen sah und darstellte.

Endlich waren deutsche Künstler auch wieder auf der Jahresausstellung der Brooklyner Society of Etchers in den Anderson Galleries vertreten, freilich in keiner eigentlich repräsentativen Auswahl, sondern nur nach zufällig sich hier im Besitz der wenigen, für deutsche Graphik sich einsetzenden Händler befindlichen Blättern. Herr Denks, der das ehemalige Hanfstänglsche Geschäft übernommen hat, konnte da den deutschen Künstlern noch den besten Dienst erweisen, weil er vor allem auf Qualität, gleich welcher Richtung, sieht. Trotz dieser Zufälligkeit der Auswahl haben aber die Deutschen nicht schlecht abgeschnitten, was aus den Worten der Kritik in der New York Times erhellt: „Die meisten der deutschen Blätter tun kund, daß Deutschland imstande gewesen ist, selbst in seinen schlimmsten Zeiten seine Begabung für die Graphik zu bewahren, die es schon auszeichnete, ehe noch Schongauer und überhaupt das 15. Jahrhundert es auf diesem Gebiete zur Blüte führten." *F.*

SOEST

Der Verein für Heimatpflege in Soest eröffnet eine Ausstellung von Werken des westfälischen Malers Otto Modersohn anläßlich des 60. Geburtstages des heute in Fischerhude bei Bremen lebenden Malers, der einer der Mitbegründer der berühmten Worpsweder Schule gewesen ist. *r.*

STUTTGART

Das Kunsthaus Schaller zeigt im Zusammenhang mit den übrigen Veranstaltungen schwäbischer Kunst in Stuttgart eine Ausstellung „Die moderne schwäbische Landschaft." Die besten jüngeren Kräfte in Schwaben haben sich diesem Thema gewidmet, aber eine künstlerische Formung des charakteristischen schwäbischen Landschaftsbildes fehlte trotzdem. Außer einer starken Landschaft der M. Caspar-Filser entsprechen noch am ehesten dieser Aufgabe die feurig und breit hingesetzten Ansichten württembergischer Städte von Fr. Steißlinger. Nesch sieht die heimische Landschaft in südlicher Farbigkeit, Graeser zart impressionistisch; die ausgestellten Bilder von Nägele bleiben im Kleinlichen stecken; von Kirschke zwei schöngemalte Ansichten von Stuttgart, von stärkerer Zusammenfassung als die sehr zufälligen Bildausschnitte der C. Rühle. Daneben noch Bilder von Pellegrini, Bäuerle, Fr. Schüz und Gre sowie eine kleine Kollektion von Karl Stirner, der in seinem anspruchslosen Bildchen in Auffassung und Kolorit Eigenes zu geben vermag.

Die neue Ausstellung des Kunstsalons Hirrlinger ist der kirchlichen Kunst gewidmet. Ein erneuter Versuch, diese Frage aufzurollen, deren Bedeutung klar wird, wenn man bedenkt, welche Summen fortwährend für minderwertige Erzeugnisse religiöser Art verausgabt werden. Diese Schau will als ein vorläufiger Versuch gewertet sein, dem später eine weitere Veranstaltung von größerem Ausmaß folgen soll. Zunächst kamen in der Hauptsache einheimische Künstler zu Wort. Die ältere Richtung vertreten eine ausgezeichnete Grablegung von F. von Keller von 1871 und ein charakteristisches Gemälde von Fugel; unter den neueren Künstlern sind besonders hervorzuheben Leo Bauer, der die Tradition Uhdes in eigener Weise fortsetzt, und der begabte Theo Walz, dessen Malerei aus düsteren Tönen in eine frische Farbigkeit hineinwächst, oder der Hölzelschüler Alfred Jäger mit großen, aber all-

zu sehr konstruierten Kompositionen; ein sympathisches Bild von M. H. Foell, Kircheninterieurs von Kenz, Bilder von Eberz, Pötzelberger und Graeser. Als Plastiker von Bedeutung ist nur Thuma zu nennen.

Bei Hirrlinger außerdem noch eine Ausstellung von Arbeiten der Luise Deicher, die noch mitten im Verarbeiten fremder Einflüsse und Anregungen steht, und eine kleine, aber interessante Zusammenstellung von Gemälden aus dem Kreise der Pleuer und Reiniger, vielfach Studien zu größeren Bildern, die ebenfalls als Ergänzung zu den beiden Ausstellungen schwäbischer Kunst gedacht ist. *W. B-l.*

WEIMAR

Mit welchem Recht die Ausstellung, die z. Z. im Staatlichen Landesmuseum von der Kunstkommission des Wirtschaftsverbandes Weimarer bildender Künstler veranstaltet wird, sich Vierte Thüringer Kunstausstellung nennt, ist nicht recht ersichtlich. Jedenfalls gibt sie nur ein höchst einseitiges und recht trübes Bild von dem, was heute im Freistaat Thüringen künstlerisch geleistet wird. Gerade die besten jungen Kräfte wie der Jenenser Crodel, der sich stetig aufwärts entwickelt, wie die Weimarer Riesch, Breustedt, Röhl fehlen, um nur einige zu nennen. Ganz zu schweigen von Feininger, der vorläufig noch in Weimar arbeitet und dessen Werk gerade mit der Thüringer Landschaft aufs engste verknüpft ist. Statt dessen sieht man — und das sind wohl noch die relativ erfreulichsten Eindrücke dieser unerfreulichen Schau — Bilder einstiger Größen der Weimarer Schule wie Brendel, Hagen, Mecker, Thedy, Olde, die nur beweisen, daß die heutige Weimarer Malerei es auch mit schwächeren früheren Werken nicht mehr im entferntesten aufnehmen kann. Herrschend ist hier ein braver, mehr oder weniger unpersönlicher Durchschnittsimpressionismus, der nur hie und da einmal — etwa bei Klemm — etwas eigenere Formen annimmt. Der nicht unbegabte Gugg ist ein Virtuose der Anempfindung: man kann fast für jedes Bild ein anderes Vorbild nachweisen. Ein — allerdings sehr schwacher — Nachhall aus der besseren Zeit Weimarer Malerei lebt noch in der „Frühlingslandschaft“ von Fröhlich. Auch die Arbeiten von Ursula Brendel haben in ihrer gedämpften Farbigkeit manche Reize. Immer wieder gern sieht man die zart stilisierten Radierungen von Alexander Olbricht. Aber im ganzen ist das alles nichts weniger als aufregend. Selbst Meseck, der eine etwas blasse, sehr kultivierte Malerei pflegt, erhebt sich nicht wesentlich über das Gesamt-Niveau. Herbig-Berlin zeigt ein paar gute Zeichnungen; seine sehr zerrissenen Tempera-Pastelle (!) wirken in dieser Umgebung fast radikal.

Von den Bildhauern ist höchstens Engelmann zu nennen. Etwas Kunstgewerbe wurde eingestreut. Architektur fehlt gänzlich.

Im gleichen Landesmuseum fand vor 2 Jahren die Ausstellung von freien Arbeiten der Meister und Gesellen des Staatlichen Bauhauses statt. Diese Tatsache ist schlagend. Man begreift mit einem Male, was hier vernichtet worden ist. Weimar ist auf dem besten Wege, Provinzstadt im übelsten Sinn des Wortes zu werden. *Passarge.*

WIESBADEN

Der Nassauische Kunstverein eröffnete nach der Sommerruhe seine Pforten im Neuen Museum mit einer Carl Hofer-Ausstellung. Hofer ist problematischer Sonderfall. Schon die äußere Entwicklungslinie ist merkwürdig. Sie beginnt ihre Eigenspur mit alemannischer Klangfarbe unter böcklinischen Eindrücken, und wird, vorzüglich durch des Künstlers Reise nach Indien, international, mit jenem Anhauch tropischen Naturmenschentums, das zur Parallele mit Gauguin führt. Dann Einmündung in Berlin, das diesem Naturell nichts anderes gibt, als Steigerung der Abwehrgefühle, Mimosenscheu vor der Banalität. Gauguin, in Berlin kaserniert, wäre vielleicht zu ähnlichen Ergebnissen gelangt. Beide haben einen Punkt, wo sie sich treffen. Das Trennende ist Tahiti und Berlin. Gauguins Gestalten blieb immer die Natur als zuweilen stark eingreifende Staffage verbunden. Hofer löst seine Menschen völlig aus ihrer Umwelt, uns ungewiß lassend, ob er sie aus dem Urwald oder dem Großstadtelend geholt hat. Und damit kommen wir zur inneren Linie. Eine gewisse Gleichförmigkeit der nie sich wiederholenden Motive gibt die nicht ablenkende Basis. Das Sichumschlungenhalten zweier Gestalten ist das endlos variierte Motiv, dünnes Formgerüst, in das, wie die Saiten einer Harfe, alle Nöte gespannt sind. Menschenpaare, wie vom Sturm zusammengeworfen, in irrer Lebensangst aneinander Halt suchend.

Nicht uninteressant sind, wenn auch zu stark theorisierend, die „Karyatiden“ von Ernesto di Fiori. Dann eine Kollektion von Camoin, gute Technik trefflicher Tradition, manchmal an Renoir erinnernd; Kees van Dongen, Pariser Schule, sehr flott und flockig, mit kapriziös hingestreuselten Figuren. Endlich Vlaminck, hoch-

entwickeltes Könnertum, eine Malkultur, die entzückt.

Zuletzt eine Pfälzer Gruppe. Gutgemeinte Bravheit. Allenfalls Weis und Keßler das Kleinstadtniveau überragend. *ch.*

Neue Bücher

ANTIKE KUNST

Hans Schrader, Phidias. Frankfurt a. M. 1924. Frankf. Verlagsges. A.-G. 4°, 386 S. mit 325 zum Teil ganzseitigen Abb. in Netzätzung.

Man wird zunächst überrascht sein, einem Künstler wie Phidias, von dessen Werk wir trotz seinem hohen Ruhme so verhältnismäßig wenig Sicheres wissen, ein Werk von solchem Umfange gewidmet zu sehen. Schon ein erstes Durchblättern zeigt denn auch, daß hier weit mehr geboten wird, als der Titel verspricht, denn es wird nicht nur die Kunst des Phidias selber behandelt, sondern so ziemlich alles, was mit ihr in irgendeinem Zusammenhange steht, in Olympia sowohl wie auf der Akropolis von Athen, d. h. also der bedeutendste Teil der griechischen Plastik des 5. Jahrhunderts seit den Perserkriegen. Das bisher vielfach als unerreichbar angesehene Ziel des Verfassers ist, die gerade für diese Zeit an Originalwerken ungewöhnlich reiche Denkmälerüberlieferung nach stilistischen Gesichtspunkten neu zu ordnen, die so gewonnenen Gruppen mit der literarischen Überlieferung zu verbinden und auf diese Weise die mehr oder weniger schemenhaften Namen der großen Meister mit Anschauung und neuem Leben zu erfüllen und zugleich die bisher namenlosen Stilrichtungen oder besser Arten der künstlerischen Anschauungsweise lebendiger zu bezeichnen. Ein Vergleich mit A. Furtwänglers „Meisterwerken", seit deren Erscheinen nunmehr fast 30 Jahre verflossen sind, liegt da sehr nahe, und er wird, selbst wenn man einen eventuell seitdem erreichten Fortschritt des Einzelwissens in Rücksicht zieht, wohl kaum zugunsten der „Meisterwerke" ausfallen. Denn während da nur zu oft flüchtige Einfälle meist ohne zureichende Begründung schnell zu Papier gebracht wurden, die denn auch nicht standgehalten haben, hat man hier überall den Eindruck eines scharfen und geübten Sehens, das aufs Wesentliche geht, verbunden mit langem Durchdenken und sorgsamem Erwägen der Probleme, dessen Ergebnisse nun in klarer und zwingender Entwicklung der Gedankengänge, dazu in angenehm gepflegter Sprache ruhig und warm vorgetragen werden. Dabei hat man das starke erfreuende Gefühl, einer wahrhaft bedeutenden Leistung gegenüberzustehen, wie sie seit geraumer Zeit auf dem Gebiete der griechischen Plastik nicht zu verzeichnen gewesen ist.

Ein kurzer Überblick über den Inhalt mag von dem Reichtum an neuen Gedanken zeugen, mit denen das Werk erfüllt ist. Zunächst wird versucht, in ähnlicher Weise, wie es bisher für Myron, Polyklet und Lysipp geschehen ist, den persönlichen Stil des Phidias festzustellen. Den Ausgangspunkt bildet naturgemäß die Parthenos, der dann als Vertreter der gleichen künstlerischen Grundauffassung die Demeter von Cherchel, die Kore Albani, Dresdener Zeus, Kasseler Apoll, Amazone Mattei und Diadumenos Farnese zugesellt werden, während Furtwänglers Lemniahypothese abgelehnt wird, von dem plastischen Schmuck des Parthenon gar nicht zu reden. Es folgt ein kleines, aber um so lehrreicheres Intermezzo über den Wiener Amazonensarkophag, der mit seltener Eindringlichkeit vor Augen führt, wie selbständig sich griechische Bildhauer des 5. Jahrhunderts bei der Ausführung eines gemeinsamen Modells verhalten und ihren persönlichen Stil wahren, ganz entsprechend übrigens den Gewohnheiten der altgriechischen wie noch heute der orientalischen Musiker, die gleichfalls in der durch Noten fixierten Komposition nur eine Art Leitmotiv sehen, das sie beim Spielen bald so, bald so variieren. Sklavische Reproduktion ist ihnen genau so fremd wie die mechanische Kopie dem altgriechischen Bildhauer. Dann werden die Skulpturen des Zeustempels in Olympia erneut auf Stil und Künstler hin untersucht und die vielfach zu Unrecht mißachtete Überlieferung bei Pausanias wieder zu Ehren gebracht: die Metopen, der ganze Ostgiebel und auch der größte Teil des Westgiebels gehören dem Paionios, nur die drei jüngeren Zwickelfiguren, die bisher fälschlich für hellenistisch gehalten wurden, sind von dem jungen Alkamenes, der sich hier noch stark von Phidias abhängig zeigt, während er später über ihn hinausgeht. Eine Kenntnis seines Stils vermitteln außerdem die Prokne-Itysgruppe von der Akropolis sowie die pergamenische Kopie des Hermes Propylaios, an die man die Koren des Erechtheion und Werke wie den Ares Borghese anschließen kann. Vor allem aber verraten die persönliche Art des Alkamenes der Fries und Ostgiebel des Parthenon, während der Westgiebel noch die wesentlich andersartige Auffassung des älteren Paionios zeigt. Im Gegensatz zur herrschenden Meinung wird schließlich gezeigt, daß die Aphrodite

von Fréjus nicht die Gartenaphrodite des Alkamenes sein kann, daß sie vielmehr zusammen mit der Aphrodite Este in Wien, den Kopenhagener Niobiden und anderen dazu gehörigen Werken zwar eine verwandte Stilrichtung vertritt, aber doch eine andere Künstlerpersönlichkeit verrät, in der Kallimachos vermutet wird. In ihm muß dann auch der Meister der Nikebalustrade gesucht werden. Mag man nun, je nach Temperament, dem Verfasser vorbehaltlos beistimmen oder mag man etwa gegenüber den Künstlernamen, soweit sie nicht urkundlich gesichert sind, Vorsicht für geboten erachten und sich lieber mit der Charakterisierung der verschiedenen Stilrichtungen und namenloser Künstlerpersönlichkeiten begnügen wollen, jedenfalls scheint mir einem solchen Buche gegenüber eine Bemängelung von Einzelheiten nicht am Platze, wo die leitenden Ideen zweifellos gut und fruchtbar sind und die Ausführung methodisch begründet ist.

Dem geistigen Gehalte des Buches entspricht eine geradezu vorzügliche, aber auch nicht zu anspruchsvolle, sachliche Ausstattung. Alle stilkritischen Erörterungen werden durch treffliche und hier ausnahmsweise auch in der Größe wirklich ausreichende Photographien unterstützt, die zudem nicht in einem Bilderanhang vereinigt, sondern im Text verteilt sind — sichtlich mit viel Überlegung und Geschmack — und daher beim Lesen um so eindringlicher wirken. So kommt das Buch auch in dieser Beziehung den besten Leistungen auf dem Gebiet der modernen kunstgeschichtlichen Monographie zum mindesten gleich und wird — mehr als alle Vereine zum Schutz des humanistischen Gymnasiums — so recht geeignet sein, der klassischen Kunst der Griechen, deren gar nicht zu überschätzende Bedeutung für die ganze neuzeitliche Kunst Europas und bis zum gewissen Grade auch Asiens heute gar zu gern vergessen wird, auch in weiteren Kreisen neue Freunde zu werben. *F. Oelmann.*

Anton Hekler, Die Kunst des Phidias. Stuttgart 1924. J. Hoffmann. 4°, 124 S. Text mit 54 zum Teil ganzseitigen Abbildungen in Netzätzung.

Der Augenblick, in dem diese zweite, an Umfang weit geringere Arbeit über Phidias auf den Plan tritt, ist nicht gerade günstig gewählt, denn es gehören schon bedeutende Vorzüge dazu, um gegen das kurz vorher erschienene Buch von Schrader nicht allzusehr abzufallen. Und nach solchen Vorzügen sucht man allerdings vergebens. Der Verfasser hält außer der Parthenos und den stilistisch eng verwandten Werken nicht nur die Furtwänglersche Lemnia, sondern auch den ganzen plastischen Schmuck des Parthenon für phidiasisch und ist damit der von Schrader bewußt vermiedenen Gefahr erlegen, aus Phidias einen unmöglichen Allerweltskünstler, ein „Nebelbild ohne Kraft und Halt" zu machen statt einer in sich geschlossenen und daher überzeugenden Künstlerpersönlichkeit von im wesentlichen sich gleich bleibendem Charakter. Auch die Art der Darstellung zeugt nicht von sonderlich strenger Disziplin der Gedanken und der Feder. So heißt es vom Parthenonfries S. 75: „Die von religiösem Gefühl erfüllten, gleichsam regungslosen Figuren umfassen die Götter in der Mitte mit ihrem Andante maëstoso wie ein leiser, feierlicher Orgelklang", oder vom sog. Theseus des Ostgiebels (S. 95): „Diese fürstliche Gestalt, eine großartige künstlerische Zusammenfassung vom struktiven Wesen des menschlichen Körpers, durchdringt die Kraft und das Bewußtsein eines höheren göttlichen Daseins." „In dieser Statue legte der größte griechische Bildhauer ein Glaubensbekenntnis über die Vollendung und über den wahren und höchsten Sinn des menschlichen Körpers ab." S. 96 von den „Tauschwestern": „Heftiger und in rascherem Takt strömt hier das Leben der Falten." Die sog. Iris des Westgiebels „ist eines der glänzendsten Zeugnisse des fieberhaften Schaffens und der visionären Kraft des Phidias. Jeder Meißelschlag an ihm ist erlebt" (S. 103). Und die Quintessenz des Buches gibt der Schluß (S. 120): „Das Verständnis der Natur vereinigte sich bei Phidias mit der Kraft des Dichters und des Sehers. Die plastische Dekoration des Parthenons ist das herrlichste Epos, das je den Menschen zum Gegenstand hatte. Und wenn einst dieses Geschlecht vom Erdball verschwände und dem Sinne des Menschengewächses kein anderer Herold bliebe als diese Statuen, — sie böten der dichterischen Phantasie eine helle Vision vom Gehalte des hier verlaufenen Lebens." Überhaupt spielen „Vision", „Mysterium", „Offenbarung", „Intuition" usw. eine bedenkliche Rolle, auch „der Weise von Weimar" wird des öfteren zitiert. Gut ist übrigens die äußere Ausstattung des Buches. *F. Oelmann.*

A. v. Gerkan, Griechische Städteanlagen. Berlin, W. de Gruyter & Co., 1924, gr. 8°, XIV u. 174 S., 20 Tafeln.

Dieses Buch anzuzeigen, ist ein Vergnügen, denn man darf getrost behaupten, daß seit langem nicht (oder überhaupt noch nie?) mit einem so scharfen Blick für das

Wesentliche, dabei zugleich mit lebhaftem Temperament und daher äußerst fesselnd über ein größeres Gebiet der antiken Architekturgeschichte geschrieben worden ist (das gilt auch im Hinblick auf K. M. Swobodas „Römische Paläste", denn da ist eine zwar geistreiche Theorie von außen an ein unzureichend bekanntes und verarbeitetes Material herangetragen, statt aus ihm entwickelt zu werden). Alles zeugt von einer vollkommenen Beherrschung und geistigen Durchdringung des Stoffes, die sich immer in selbständigem Urteil äußert und natürlicherweise eine freilich scharfe Kritik der herkömmlichen Anschauungen mit sich bringt. Aber das wirkt um so erfrischender, als in dem Durchschnitt der neueren archäologischen Produktion neue und zugleich fruchtbare Gedanken nicht gerade häufig begegnen. Man fühlt sich ein wenig an den scharfen Wind erinnert, mit dem seinerzeit Wickhoff-Dvoraks kunstgeschichtliche Anzeigen in die neuere Kunstgeschichte hineinfuhren, und möchte von dem Beispiele dieses Buches eine ähnlich wohltätige Wirkung erwarten.

Den Anlaß zu der Arbeit hat offenbar die jahrelange Tätigkeit des Verfassers bei den Ausgrabungen der Berliner Museen in Milet gegeben, was wohl auch in der Widmung an Th. Wiegand zum Ausdruck kommen soll. Es ergab sich in Milet ein Stadtplan vom sog. hippodamischen Schema, der dem Neubau vom Jahre 479 angehören muß, und der Verfasser hat, zunächst wohl ohne weitere Ziele, versucht, sich über die Stellung dieses milesischen Stadtplans in der Geschichte des griechischen Städtebaus klar zu werden. Bei Durchsicht der bisherigen Literatur ist er durchweg auf unzulängliche und dilettantische Ansichten gestoßen und nun als erster dem Problem mit wirklicher Sachkenntnis, nüchternem Urteil und scharfer Kritik zu Leibe gegangen. So sind aus der Betrachtung des Einzelobjekts „Untersuchungen zur Entwicklung des Städtebaus im Altertum" überhaupt entstanden. Der Hauptteil (fast drei Viertel) des Buches ist der Darstellung der regelmäßigen Stadtanlagen der Griechen gewidmet, das letzte Viertel behandelt dann die italische Stadt, die sich bei oberflächlicher Ähnlichkeit als grundsätzlich andersartig und jedenfalls von dem hippodamischen Schema nicht unmittelbar abhängig erweist. In dieser Gegenüberstellung von griechischer und italischer Stadt, die vielfach mit Glück zu einer Herausarbeitung des Gegensatzes von griechischem und römischem Geist überhaupt erweitert und vertieft ist, liegt m. E. der besondere und wohl dauernde Wert des Buches. Schwächer sind der Anfang (über die Entstehung der älteren griechischen Städte) sowie der Schluß (über die byzantinische Stadt), die wohl nur der äußeren Abrundung wegen hinzugefügt sind, ohne auf selbständiger Durchdenkung der Probleme zu beruhen.

Zustimmung dagegen verdienen im allgemeinen die Ausführungen im Vorwort, die Fragen der Methode betreffen und sich namentlich gegen die ebenso beliebten wie bequemen entwicklungsgeschichtlichen Spekulationen auf Grund unzureichend durchgearbeiteten Materials wenden. Doch scheint mir der Verfasser gelegentlich über das Ziel hinauszuschießen, wenn er von einer Überschätzung des Kausalitätsprinzips überhaupt redet, denn das Kausalbedürfnis ist und bleibt doch die Grundlage aller wissenschaftlichen Betrachtung. Gewiß ist es eine unumgängliche Forderung, daß zunächst die Einzelmonumente aufs sorgfältigste studiert werden — ebenso wie die Literaturwissenschaft zunächst zuverlässige Textausgaben braucht —, aber das darf doch nie zum Selbstzweck werden, muß vielmehr immer Mittel zu dem höheren Zwecke bleiben, die inneren Zusammenhänge zwischen den Einzelmonumenten zu erkennen, d. h. Geschichte zu schreiben. Nur ist das freilich nicht so einfach, wie vielleicht manche Entwicklungskonstrukteure glauben, die wie mit Hokuspokus geschwind ihre Reihen aufstellen, sondern gerade diese Fragen bedürfen einer besonders vielseitigen Beleuchtung, und um beispielsweise über das Problem des Zusammenhangs zwischen ägyptischer, griechischer und italischer Stadtbaukunst urteilen zu können, wäre zunächst zu untersuchen, wo denn sonst noch ähnlich regelmäßige Stadtanlagen und überhaupt Landeinteilungen vorkommen (wie etwa in Indien, Ostasien und den altamerikanischen Hochkulturen), worin ihre Eigenart besteht und ob sich bestimmte Beziehungen zu anderen Kulturelementen und Kulturfaktoren erkennen lassen. Es handelt sich eben nicht um ein rein architekturgeschichtliches, sondern zugleich um ein geographisches und soziologisches Problem, das nur auf breitester Grundlage angefaßt werden darf, wenn man zu wirklichen Erkenntnissen statt zu Ansichten gelangen will.

Druck und Ausstattung des Buches sind gut, 20 Tafeln mit z. T., soweit ich weiß, unveröffentlichten Stadtplänen usw. dienen der Veranschaulichung des Textes. Zum Schluß aber sei, was anfangs gesagt wurde, noch einmal unterstrichen: es ist ein vortreffliches Buch, das von jedem, den die

Geschichte des Städtebaus interessiert, mit Genuß und Gewinn gelesen werden wird.
Bonn. *F. Oelmann.*

KLEINE ANZEIGEN

Die schöne alte Schweiz. Die Kunst der Schweizer Kleinmeister. Herausgegeben von R. Nicolas und R. Klipstein. Ein Werk mit 17 farbigen Tafeln von großer Originaltreue (Lichtdruck und Offset) und 56 einfarbigen Tafeln auf bestem holzfreien Halbkarton. Das Werk erscheint zunächst in 7 Lieferungen zu je M. 8.—. Der Text wird den Lieferungen bogenweise beigegeben. Außerdem jeweils ein Blatt mit Beschreibungen der Originale und mit Erläuterungen. Das ganze Werk liegt Ende 1925 fertig vor. Erschienen sind bis jetzt vier Lieferungen. *r.*

Verschiedenes

BERLIN

Frau Professor Corinth erläßt folgenden Aufruf:

Da ich die Herausgabe eines vollständigen Verzeichnisses der Werke von Lovis Corinth beabsichtige, bitte ich alle Besitzer Corinthscher Bilder (Museen, Behörden, Sammler, Kunsthandlungen) Angaben über Gegenstand und Art (Ölgemälde oder Aquarell), Maße, Bezeichnung und Entstehungsjahr sowie über bereits geschehene Veröffentlichungen, womöglich auch eine Photographie an mich senden zu wollen. Wer als Besitzer nicht genannt werden will, möge dies angeben. Sollte bis zum Erscheinen des Verzeichnisses der Besitz wechseln, bitte ich ebenfalls um Nachricht.

Frau Prof. Charlotte Corinth,
Berlin NW 23, Klopstock-Str. 48.

DESSAU

Das Bauhaus, das von der Stadt Dessau seit dem April d. J. übernommen worden ist, hat inzwischen seine Neuorganisation vorbereitet. Durch den Umstand, daß dem Leiter und Gründer des Bauhauses, Walter Gropius, gleichzeitig die dort bestehenden Fachschulen: Bauschule, Maschinenbauschule und Handwerkerschule unterstellt wurden, hat die bisherige Arbeit des Bauhauses eine wesentliche fachliche Ergänzung gefunden. Es besteht nun die Möglichkeit, den gesamten Ablauf der Ausbildung einheitlich in demselben Institut zu vollziehen.

Das Ziel des Bauhauses ist die Ausbildung bildnerisch begabter Menschen zu schöpferischer Gestaltung im Berufsgebiet des Handwerks, der Industrie und des Baufachs. Die Durchbildung aller in handwerklicher, technischer und formaler Beziehung mit dem Ziel gemeinsamer Arbeit am Bau dient als einheitliche Grundlage.

Die gesamte Ausbildung gipfelt in der für die Praxis bestimmten Versuchsabteilung für Hausbau und Hausgerät, die mit den erfahrensten und begabtesten Kräften die Herstellung von Standardmodellen für Handwerk und Industrie, im Bereich des Hausbaues und der Hauseinrichtung durch systematische Versuchsarbeit erstrebt.

Die praktischen Aufgaben, Bau einer Wohnhaussiedlung und Neubau des gesamten Instituts, die die Stadt Dessau dem Leiter des Bauhauses gestellt hat, gewährleisten die Verbindung der bekannten Bauhausideen mit der Praxis. Es ist zu hoffen, daß die verschiedenen technischen und künstlerischen Abteilungen des Instituts regen Zulauf von Schülern und Mitarbeitern finden werden. *r.*

LONDON

Jeden Freitag pilgern Hunderte von Londoner Sammlern nach dem Caledonian Market und schreiten stundenlang den Schiebkarren der Trödler entlang, in der Hoffnung, unter dem wirren Plunder eine künstlerische Entdeckung zu machen. Es ist das freilich heute nicht mehr so leicht wie früher, wo der Markt noch weniger abgesucht wurde und wertvolle Kunstschätze sich etwas williger aus ihren oft recht sonderbaren Verstecken wagten als heute. Aber daß auch heute noch Trophäen winken, beweist die Entdeckung zweier wertvoller Terrakottabüsten aus dem 18. Jahrhundert, die unter einem Haufen Eisen lagen und vom Finder, der ihren Wert freilich nicht erkannte, für 7 Schilling 6 Pence erworben wurden. Die eine der Büsten ist die des großen, schottischen Lateiners Arthur Johnston (1587—1641) von Rysbrack. Der Auftraggeber war jener William Benson, der die unverzeihliche Sünde beging, unter George I., als Nachfolger Wrens, Oberaufseher über die öffentlichen Gebäude zu werden. Die zweite Büste ist die Miltons von Roubiliac. Sie ist das Original eines Abgusses, der sich im Atelier des Künstlers zur Zeit seines Todes befand und 1762 dem British Museum überreicht worden war. Welches das Schicksal der beiden Werke in den letzten zweihundert Jahren war, ist nicht bekannt. Sowohl Miltons wie Johnstons Büste sind für die schottische Nationalgalerie erworben worden. *Bo.*

DER KUNSTMARKT

Bevorstehende Versteigerungen

MÜNCHEN

Am 6. und 7. Oktober kommt bei Hugo Helbing der Nachlaß eines Münchener Sammlers zur Versteigerung. Generaldirektor Dr. Halm vom Bayerischen Nationalmuseum hat dem Katalog das Geleitwort beigegeben und würdigt die Sammlung als ein Ergebnis jener alten, mit Geschmack und Spürsinn begabten Sammlertätigkeit, der es im Laufe der Jahre gelingt, einen Besitz von nicht alltäglicher Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit zusammenzubringen. Unter den zahlreichen kunstgewerblichen Erzeugnissen weist die Keramik einige gute Stücke auf, Arbeiten süddeutscher Fayencemanufakturen und hübsche Porzellane, hauptsächlich der Manufakturen Meißen, Ludwigsburg und Nymphenburg. Auf mit Emailfarben bemalte oder geschnittene Gläser und Silberarbeiten folgen eine ganze Reihe sehr guter Zinngeräte. Ferner sei noch darauf hingewiesen, daß die Sammlung eine Anzahl beachtenswerter Kleingegenstände in Bronze, Kupfer, Messing und Eisen, einige gute Waffen und Holzarbeiten enthält.

Der künstlerischen Qualität nach beanspruchen die plastischen Bildwerke, ungefähr 60 an der Zahl, den Vorrang. Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, alle in Betracht kommenden Skulpturen hervorzuheben. Um einiges herauszugreifen: zwei Terrakotta-Apostel, Chiemgau Anfang des 15. Jahrhunderts, eine Madonna aus Trostberg, Chiemgau um 1428/30, eine Beweinung Christi, mittelrheinisch um 1480, eine thronende Madonna, Augsburg um 1520, dem Kreise Adolf Dauchers nahestehend, das bedeutendste Stück der auch sonst ausgezeichnet vertretenen schwäbischen Schnitzkunst, eine Maria unter dem Kreuz, niederbayerisch um 1520, und die interessante Begegnung unter der goldenen Pforte, die nach Oberösterreich in die 30er Jahre des 16. Jahrhunderts weist. Das 17. und 18. Jahrhundert ist vorwiegend durch reizvolle Kleinplastik vertreten.

Von älteren Gemälden interessieren drei Tafeln eines Hausaltars, deren mittelste die Gregormesse darstellt, wohl eine fränkische Arbeit um 1470/80, und eine Kreuzigung, die dem Kreis des Wohlgemut angehört. Von den Bildern der deutschen, niederländischen und italienischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts seien eine alte Kopie nach Wouwermann, eine signierte Jagdszene von Carel van Falens und zwei an Magnasco erinnernde Architekturlandschaften erwähnt. Arbeiten von Einsle, Gasnier, Kaltner und F. A. König bilden neben anonymen Arbeiten auch früherer Jahrhunderte die Abteilung Miniaturen.

Den Beschluß des Kataloges bildet eine kleine, doch außerordentlich gewählte Sammlung moderner Gemälde.

Der mit 20 Tafeln ausgestattete Katalog umfaßt über 400 Nummern und ist durch die Firma Hugo Helbing zu beziehen, die jede weitere Auskunft gerne erteilt. *r.*

PARIS

Die Vente Poiret findet am 18. November im Hotel Drouot statt und bringt an 140 moderne Bilder zum Ausruf, darunter Hauptwerke von Picasso, Derain, Matisse, M. Laurencin, Utrillo und vielen anderen. Der berühmteste aller Schneider verzichtet also endgültig auf die Ehre, ein Förderer der lebendigen Kunst zu sein. *n.*

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

DIE SAMMLUNG CASTIGLIONI

Der Zusammenbruch jener tönernen Könige der Inflation wird auch die kostbare, rasch aufgebaute Sammlung des Wiener Großindustriellen Camillo Castiglione entscheidend berühren. Ein wesentlicher Teil der hier vereinigten Werke alter Meister kommt im Spätherbst bei Frederic Müller & Co. in Amsterdam zur Versteigerung, darunter Arbeiten von Donatello, Tizian, Correggio, Rubens, van Dyck, Hals, Rembrandt, ferner die erstklassigen Renaissancebronzen und Teppiche. Qualitativ und der Zahl nach sicher eine der bedeutendsten Versteigerungen, die in der kommenden Saison Tatsache werden, auf deren Ergebnis man mit Recht gespannt sein darf. *n.*

BERLIN

Die Kunsthandlung Karl Nierendorf teilt mit, daß sie die Vertretung von Richard Herber zugleich mit dem Vertrieb seiner Arbeiten vertraglich übernommen hat, auf den der Herausgeber dieser Zeitschrift in Heft 15 nachdrücklich hinwies. Etwaige Interessenten wollen sich also direkt mit Herrn Nierendorf ins Benehmen setzen.

* * *

Anläßlich des fünfzigsten Geburtstages des Münchener Malers Max Mayrshofer veranstaltet die Galerie Wiltschek eine umfangreiche Ausstellung von nahezu hundert Arbeiten des Künstlers aus den letzten zehn Jahren.

DEN HAAG

Der Expertenbefund über den angeblichen Frans Hals, den die Firma Frederic Müller, Amsterdam, von einem Haager Privatmann auf das Gutachten Hofstede de Groot hin gekauft hatte, fand insofern ein Nachspiel, als Hofstede de Groot eine Broschüre herausgab: „Echt oder unecht? Auge oder Chemie?“ und in dieser Broschüre aufs nachdrücklichste für die Echtheit des angefochtenen Gemäldes eintritt. Er teilt mit, daß er das Gemälde für seine eigene Sammlung angekauft habe, und spricht zweien der Expertisrichter die Befugtheit des Urteils überhaupt ab. Mit großer Heftigkeit wendet er sich gegen Professor Martin, der nicht zum ersten Male durch Selbstüberschätzung der Kunstwissenschaft Nachteil zugefügt habe. Gegen den Befund der Chemie spielt Hofstede den Befund des kunsthistorisch geschulten Auges aus und macht dem Expertenkollegium im übrigen den Vorwurf, daß es sich nicht um Informationen an die beklagte Partei gewendet habe, wo über die Geschichte des Gemäldes die verläßlichsten Auskünfte zu haben gewesen wären. *H.*

DRESDEN

Die Kunsthandlung P. Rusch, Sidonienstr. 27 versendet soeben einen reizvoll ausgestatteten, mit einigen Lichtdrucktafeln versehenen Katalog, zu dem Prof. P. Schumann ein kluges Vorwort geschrieben hat, das über den vielseitigen Bestand an Werken älterer und neuerer Kunst (unter letzteren vor allem Graff und die Bilder der Dresdener Romantiker) Auskunft gibt. *n.*

MÜNCHEN

Die Galerie Wimmer & Co. wurde 1825 als Kunsthandlung in München gegründet und ist somit in der Lage, das 100jährige Jubiläum feiern zu können. Aus diesem Anlaß veranstaltet sie eine Ausstellung, die, am 1. August eröffnet, ausgewählte Werke Münchener Künstler des vorigen Jahrhunderts enthält, hauptsächlich Werke, die vor Jahrzehnten im Besitze der Firma waren und bei dieser Gelegenheit von Galerien und Privaten überlassen wurden. Es befinden sich darunter Arbeiten von Brandt (1874), Defregger (1875), Dies, Grützner (1882), Gysis, Kaulbach, Keller (1874), Kurzbauer (1870), Lenbach, Lier, Gab. Max (1877), Piloty, Schleich, Spitzweg, Voltz, Wenglein, Zimmermann usw. *r.*

LONDON

The Catalogue of the George Eumorfopoulos Collection of Chinese, Corean and Persian Pottery and Porcelain. By R. L. Hobson, Keeper of the Department of Ceramics and Ethnography, British Museum. In Six Volumes. Messrs. Benn, London.

Die Sammlung Eumorfopoulos in London genießt unter den Freunden und Sammlern asiatischer Kunst einen Weltruf. An Reichhaltigkeit und künstlerischer Qualität stellt sie jede andere Privatsammlung in den Schatten. Ganz besonders wertvoll ist die Vor-Han-, die Han- und die T'ang-Keramik der Kollektion, eine Epoche der chinesischen Kunst, die bekanntlich im British und im Victoria and Albert Museum völlig unzulänglich vertreten ist. R. L. Hobson vom British Museum, einer der besten Kenner der chinesischen Keramik, hat die riesige Aufgabe unternommen, diese Abteilung der Sammlung Eumorfopoulos samt den Stükken der Sung-, Yüan-, Ming-, K'ang-, Hsi-, Yung Chêng-, Ch'ien Lung-Dynastie wie der koreanischen und der persischen Keramik in einer Katalogserie zusammenfassen, die auf sechs Bände angesetzt ist und bei Messrs. Benn in London erscheinen wird. Der erste Band, der im Herbst veröffentlicht wird, katalogisiert die chinesische Keramik von der frühesten Zeit bis zum Ende der T'ang-Dynastie, d. h. bis zum Beginn des zehnten Jahrhunderts. Er wird dreißig farbige und fast doppelt so viele Reproduktionen in Kollotyp enthalten. Eine kurze Einleitung wird die Umstände beschreiben, unter denen die Stücke aufgefunden worden sind, ferner ihren technischen und künstlerischen Charakter. Die Ausgabe, deren Format 16 auf 12½ Zoll beträgt, ist numeriert und im Umfang beschränkt. Der Preis des ersten Bandes beträgt für den Suskribenten 12 Guineen. Später soll er auf 15 Guineen erhöht werden. Neben der gewöhnlichen Ausgabe ist auch noch eine Luxusausgabe vorgesehn, gedruckt auf papier cheval chinois zum Preise von £ 26 5s. *Bo.*

Die Bildteppichmanufaktur von Felletin

Von HEINRICH GÖBEL / Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln

DIE Geschicke Felletins sind politisch und wirtschaftlich auf das engste mit der Nachbarstadt Aubusson verknüpft. Die erste urkundliche Erwähnung eines Wirkers (Jacques Bennyn) fällt in das Jahr 1456. Es ist jedoch mit Sicherheit anzunehmen, daß die Anfänge der Bildwirkerei noch ein Jahrhundert und länger zurückgehen, daß wir es in Felletin wie in anderen Orten der Marche mit einer uralten, eingesessenen Technik zu tun haben. Es spricht vieles dafür, in Felletin den führenden Ort der Bildwirkerei zu erblicken, soweit das 15. und 16. Jahrhundert in Frage kommen. Die Erzeugnisse Felletins sind zunächst fast bäuerlicher Art, lediglich auf die Bedürfnisse des Bürgerstandes und des Kleinadels eingestellt. Es fehlt an dem feineren Rohmaterial — Seide gehört in der ersten Zeit zu den unerschwinglichen Luxusgegenständen —, es mangelt an Farbdrogen; geeignete Kartons sind infolge des Nichtvorhandenseins einer in nächster Nähe erreichbaren Malerkolonie schwer zu erlangen, eine straffe zünftige Organisation, die verständnisvoll auf qualitative Hebung der Erzeugnisse drängt, ist zu missen. Ähnlich wie in den ländlichen Orten Flanderns und Brabants ist der Tapissier zugleich Ackerbauer und Wirker. Die erkleckliche Zahl der Gesellen führt ein denkbar kümmerliches Dasein, das Verdienst bannt nur mühsam die Gefahr des Verhungerns. Die Arbeitszeit wird ohne jede gesundheitliche Rücksicht auf das Höchstmaß angespannt, Kinder im zartesten Alter — in den Niederlanden war der Ausbildungsbeginn auf das achte (siebente) Lebensjahr festgesetzt — arbeiten in harter Fron, Lungenkrankheiten dezimieren bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren die Reihen der Wirker. Von einem Streben nach künstlerischer Vollendung ist in Felletin noch weniger die Rede als in Aubusson. Es gilt die Vorlage in denkbar kürzester Zeit durchzuführen, schon der Mangel an geldlichen Mitteln, an ausgedehntem Kredit, läßt jede qualitative Entwicklung im Keime ersticken. Während Aubusson im 17. und 18. Jahrhundert dank der Tatkraft der führenden Firmen, die Lager in fast allen namhaften Städten Frankreichs errichten, die in mühsamen Reisen den Boden des Vaterlandes nach Aufträgen abgrasen, die den erbitterten Kampf um Gleichberechtigung mit den Pariser Fachgenossen führen, die den Regierungsmaßnahmen (seit Colbert) ein eifriges Verständnis entgegenbringen, verzettelt Felletin seine Kraft in nutzlosen Streitereien mit der erstarkenden Nachbarstadt, sucht mit betrügerischen Maßnahmen den jungen Ruhm Aubussons zu schmälern. Die Bildwirkerei in Felletin ist naturgemäß in hohem Maße von der Entwicklung der Stadt selbst, von ihrem finanziellen Gebahren, abhängig. Der geldliche Wohlstand, den Felletin im 16. Säkulum gegenüber Aubusson behauptet, bedingt verhältnismäßig frühzeitig eine Kristallisation der Betriebe. Einzelne kaufkräftige Händler — die strenge Zunfttrennung wie in Oudenaarde oder gar in Brüssel war nicht vorhanden — versahen die ländlichen Wirker mit Vorschüssen, erleichterten die Arbeit durch Hergabe geeigneter Rohmaterialien; kurz, wir finden einen Zustand, wie ihn Aubusson noch im 17. Jahrhundert zeigt. Aus den selbständigen Heimwirkern werden Lohnarbeiter, die im Dienste einiger Unternehmer fronen. Die Tatsache, daß eine ganze Anzahl dieser Kaufmann-Wirker zu dem Kleinadel des Landes zählt und den Titel eines Lehnsherrn führt, spricht dafür, daß zum mindesten im 16. Säkulum der Ab-

satz an Felletiner Wirkereien nicht gering gewesen sein kann. Wenn trotzdem die urkundlichen Belege nur schwach fließen, so erklärt sich die Tatsache aus dem einfachen Grunde, daß von den Familiendokumenten und Inventaren des Kleinadels nur sehr geringe Bruchstücke auf uns gekommen sind. Die einzige Mobilienaufstellung von Bedeutung ist die der Herzogin von Valentinois, Charlotte d'Albret, der Witwe des Cesare Borgia, vom 12. Mai 1514[1]. Wir finden nicht weniger als rund 75 Felletinbehänge. Die meisten sind grobe Verdüren „de tapisserie de Felletin à feullage". Charakteristischer ist schon eine Folge (10 Behänge) „a champ doré, à verdure, feullaige et bestes"; an Stelle des goldgelben Grundes erscheint auch ein grünbrauner Fond (22 Behänge). Die beliebten „tapis limogés" (Wirkereien mit verschiedenfarbigen Streifen) verkörpert die 7 Teppiche umfassende Serie „de tappicerie aussi de Felletin, deux cielz (gewirkte Betthimmel) à menuz feuillages (aufgestreute Blumen und Gezweig) sur bandes rouges, blanches et vertes". Die Figurenteppiche figurieren unter der Bezeichnung „haute lisse", ein Beweis — wenn es dessen noch bedürfte —, daß die Felletinbehänge, wie überhaupt die Erzeugnisse der Marche auf dem tieflitzigen Gezeug entstanden sind. Die abnorm große Zahl der Felletinbehänge überrascht. Die Verbindung der Herzogin oder des Schlosses de la Motte-Feuilly, das die Folgen barg, mit Felletin ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Ob der Wirkereiverwalter Charlottes, Baudet des Bources, aus der Marche kommt, ist zum mindesten fraglich.

Leider fehlt jede Nachricht, welchem Spezialatelier die Teppiche der Herzogin entstammen. Jean Beraigne siedelt 1473 nach Riom über, das ihm Steuerfreiheit in Aussicht stellt; ein Anthoine du Puy-Judault ist noch 1530 in Felletin tätig, der Vater des 1500 geborenen Jehean de Ribeyrey, der 1530 in Pontgibaud ansässig ist, betreibt zu Ende des 15. Säkulums eine nennenswerte Manufaktur, Simon Darquet und dessen Sohn Antoine Darquet finden 1559 urkundliche Erwähnung, um 1547 liefert ein nicht näher benannter Felletiner Meister der Sakramentsbruderschaft von Sankt Peter zu Saumur „deux aultres pieces de tapisserie de Filtin où sont deux histoires de sainct Pierre et Symon Magus". Um 1560 äußert sich Evrard d'Ahun — der Chronist der Marche — in etwas ruhmrediger Weise: „La plus éminente et la populeuse de toutes les villes de notre contrée est Felletin, maintenant exaltée sur toutes les autres, tant pour l'opulence de richesses qui est enclose dans icelle, que pour ses honorables bourgeois d'une excellente et constante vertu en la vraie religion" — Felletin war im Gegensatze zu Aubusson eine rein katholische Stadt — „et aussi est habitée d'un grand nombre d'artisans de diverses officines et même en l'art buphique (Gerbereien) et lanifiques (Tuchmachereien), et autres ouvrages ingénieux de tapisseries textile de diverses forfilures (parfilures?, Fadenarbeit) et couleurs en haute et basse lice..." Selbst vorausgesetzt, daß das Glaubensbekenntnis des alten Geschichtsschreibers eine gewisse Voreingenommenheit gegen Aubusson bedingt, läßt sich die Überlegenheit Felletins, soweit das 16. Jahrhundert in Frage kommt, doch nicht abstreiten. Für die Annahme spricht auch die Tatsache, daß König Karl IX. im Juni 1567 der Stadt eine „bourse consulaire" zugesteht, bereits vier Jahre nach Verleihung der gleichen Gerechtsame an die Metropole Paris „attendu que ladicte ville (Felletin) est des plus marchandes de tout nostre pays de la Marche..." Mit dem Niedergange der Stadt verschwindet die Einrichtung. Erst verhältnismäßig spät erscheinen die Bildwirkereien Felletins in den zeitgenössischen Zoll- und

[1] Edmond Bonnaffé, Inventaire de la duchesse de Valentinois, Charlotte d'Albret. Paris 1878.

Steuerverordnungen. Der Erlaß vom Mai 1581 [1] nennt Felletin an letzter Stelle: „Tapisserie ou tapis dudit Feletin, d'Auvergne et de Lorraine et autres semblable cinquante livres (au dit cent).“ Unklar ist die Bezeichnung „d'Auvergne“, die ohne Rücksicht auf die geographische Abgrenzung im 16. und 17. Jahrhundert wahllos Aubusson, Felletin und Bellegarde zugeteilt wird. Im letzten Drittel des 16. Säkulums scheint ein erneutes Aufblühen der Bildwirkerei eingesetzt zu haben. Die Annahme gründet sich auf die stärker in den Urkunden vertretenen Meisternamen, wobei allerdings zugegeben werden muß, daß gewisse Zufälligkeiten eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen können. In den achtziger Jahren scheint Anthoine Divernesse den Bildteppichhandel Felletins im wesentlichen beherrscht zu haben. Der Meister arbeitet vielfach gemeinsam mit Fachgenossen von Aubusson, eine Tatsache, die sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte noch des öfteren feststellen läßt, die sich durch verwandtschaftliche und geschäftliche Beziehungen unschwer erklärt, die sich ungleich stärker ausprägt, wie etwa die Beziehungen zwischen den Ateliers von Tournai und Oudenaarde. Verschiedene Familien, wie z. B. die Tixier, besitzen Ateliers in beiden Städten, es kommt nicht allzu selten vor, daß die Felletiner Filiale die Aubussoner Marke benutzt, eine Quelle ständiger Streitigkeiten, die im 17. Jahrhundert zu wenig erfreulichen Erlassen führt. Am 27. Juni 1586 schließt Meister Anthoine, gemeinsam mit Léonard Garreau aus Aubusson, einen Vertrag mit dem Statthalter der Marche, Georges de Villequier, vicomte de la Guierche, auf Lieferung einer aus acht Behängen zusammengestellten, nicht näher erläuterten Folge (75 Quadratellen) [2]. Die Bezahlung erfolgt unter dem 20. Juli 1587 in Höhe von 262½ Sonnentalern (zu 5 Livres 4 sols). Der verhältnismäßig hohe Quadratellenpreis von rund 18 Livres läßt unschwer auf eine Serie von Bedeutung schließen; wahrscheinlich handelte es sich um eine feiner durchgeführte Personenreihe. Im Juli 1586 steht Jehanne Moron, „veufve de feu honorable homme Jehan Claveau lainé“, mit dem Magistrat von Tours in Verbindung. Es handelt sich um die Ausstattung der Räumlichkeiten des Statthalters Mgr. des Arpentiz. Die einheimischen Ateliers der altberühmten Wirkerstadt fallen aus; die Witwe erhält den Zuschlag auf zwölf Wandteppiche „façon de Filtin“; die Vergütung beläuft sich auf 100 écus. Zu Ende des 16. Säkulums ist Léonard Deyrolle (1588, 1595) — die Nachkommen der Familie Deyrolle spielen noch im 19. Jahrhundert in den Gobelins eine bedeutsame Rolle — in Felletin tätig. Abgesehen von mageren Zahlen ist über die Tätigkeit des Anthoine Durand, dit Couronne (1595), des Jehan de La Valeix (1583), des Jaques Mosnier — der Meister unterhält 1587 in Nîmes eine Filiale —, des Ahnherrn der bekannten Wirkerfamilie Sallandrouze (1582) nichts näheres bekannt.

Zu Beginn des 17. Säkulums geht die führende Rolle auf Léonard de La Mazure über. Der Wirker liefert 1619, in Gemeinschaft mit zwei Fachgenossen aus Aubusson (Simon Marsillac und Joseph Levefe), an Dame Marie Hurault, Witwe des Seigneur de la Boullaye zu Fontenay (Vendée), die Geschichte der Esther (fünf Behänge) zum Quadratellenpreise von 16 livres 10 sols [3]. 1629 legt Meister Léonard die berühmte Schäferfolge „Gombaut und Macée“ aufs Gezeug; als Käufer erscheint der Steuereinnehmer Salleton in Périgueux. Die von gallischem Witz durchsprühte Folge findet solchen Anklang, daß be-

[1] Pierre Guénois, Conférence des ordonnances, 1616, S. 720.

[2] C. Pérathon, Les tapisseries de Felletin in: Soc. des Beaux-Arts des départements 1892, t XVI, S. 214—238.

[3] Louis Lacrocq, Chronique des tapisseries anciennes d'Aubusson et de Felletin en 1912 et 1913 in: Bulletin de la soc. arch. et hist. du Limousin, Bd. LXV, 1916, S. 74/75.

reits im darauffolgenden Jahre (8. Februar 1630) sich de La Mazure zur Anlieferung einer Wiederholung für den Sieur du Puy-Marteau et de Capblanc, Jehan Chevalier, verpflichtet. Der Einheitspreis wird mit 6 livres 10 sols tournois für die Pariser Quadratelle normiert; die Ablieferung hat zu Johanni 1631 auf Schloß Capblanc zu erfolgen. Der Gedanke liegt nahe, die Serien mit der Gombaut und Macéereihe im Museum zu Saint-Lô, in Verbindung zu bringen; der allzu niedrige Preis der Erzeugnisse de La Mazures scheint die Annahme auszuschließen, wenngleich die Behänge in Saint-Lô, die zweifelsohne einem Atelier der Marche entstammen, wahrlich nicht als sonderlich fein, weder in der Kettenfadenstärke, noch in der Güte der verwandten Materialien, noch in der Wiedergabe der Vorlage, angesprochen werden können. Merkwürdigerweise wird die Jagdfolge, die Léonard de La Mazure am 1. Juni 1629 für Jehan de Chancel zu Périgueux in Auftrag nimmt, im Einheitspreise (7 liv. 10 solz) höher bewertet als die figurenreichere Gombautserie.

Die bereits erwähnte Familie der Tixier tritt 1630 mit einer außerordentlich interessanten Serie in Erscheinung. Es handelt sich um die Interpretation der Asträa — natürlich kommen nur kleine Teilepisoden in Frage — nach dem bekannten Romane des Honoré d'Urfé. Anne de Salignac-Fénelon, die Witwe des François de Gérard, beabsichtigt ihren Witwensitz Sarlat mit einer umfangreichen Folge auszustatten. Die acht Teppiche — der eine mißt sechs Meter in der Länge, die Bordüre trägt das Wappen der Bestellerin — werden den Felletiner Wirkern Antoine de La Roche l'aîné und Gabriel Tissier (Tixier) in Auftrag gegeben. Die Restzahlung erfolgt erst am 25. Januar 1634, nachdem die Behänge bereits in den Besitz des Armand de Gérard übergegangen sind[1]. Gabriel Tixier ist ein Sohn des Meisters Jacques, der in Gemeinschaft mit dem Apotheker Guillaume La Serre — zweifelsohne der Geldgeber — noch in den dreißiger Jahren seine Geschäfte betreibt. Der zweite Sohn Noël Tixier, Altmeister Gabriel und der Apotheker stehen zu Beginn des Jahres 1631 mit Jehan de Saint-Astier, dem „seigneur des Bories, Sarlhac et autres places" in geschäftlicher Verbindung[2]. Es handelt sich um die Ausstattung des Schlosses Bories: „Premièrement la tente (Folge) de lad. salle haulte y aura représentée dans icelle l'histoire des prophettes (vielleicht ein Credoteppich mit den voraussagenden Propheten und den bestätigenden Aposteln), et pour la chambre et cabinet de pièces de pot à fleurs (blühende Blumen in architektonisch reich gegliederten Kübeln, vielleicht in Pergolastellung) à fonds blanc". Der Einheitspreis für die Prophetenserie wird mit 13 livres tournois für die Lyoner Quadratelle, der der Vasenfolge mit 9 liv. normiert. Wie üblich verbleibt ein bereits fertiges Stück „de lad. tapisserie de pot à fleurs" als Vertragsgrundlage in den Händen des Auftragsgebers. Die Behänge gingen im Laufe der Zeiten verloren, wenigstens waren sie beim Ableben (1891) des letzten Marquis de Saint-Astier nicht mehr vorhanden. Wahrscheinlich haben die Tage der „glorreichen" französischen Revolution auch hier gründlich Kulturarbeit verrichtet. Eine urkundliche Notiz vom Jahre 1639 scheint meine Ansicht, daß es sich bei der Serie „de pot à fleurs" um Pergolateppiche, in der Art der gleichzeitigen flämischen Wirkereien handelt, zu bestätigen[3]. Estienne Tixier verkauft „une tente de tapisserie à p o t s d e f l e u r s e t p o r t i q u e s, fond brun et simple, de vingt aulnes de tour et deux de haulteur, au prix de 550 livres (knapp 14 Livres Einheitspreis)" an

[1] Archiv des Grafen de Gérard, Sarlat (Lot).

[2] Dujarric-Descombes, Les tapisseries marchoises en Périgord in: Bulletin de la soc. arch. du Limousin 1899. S. 101 ff.

[3] H. Göbel, Wandteppiche, 1. Teil, 2. Band, Abb. 156.

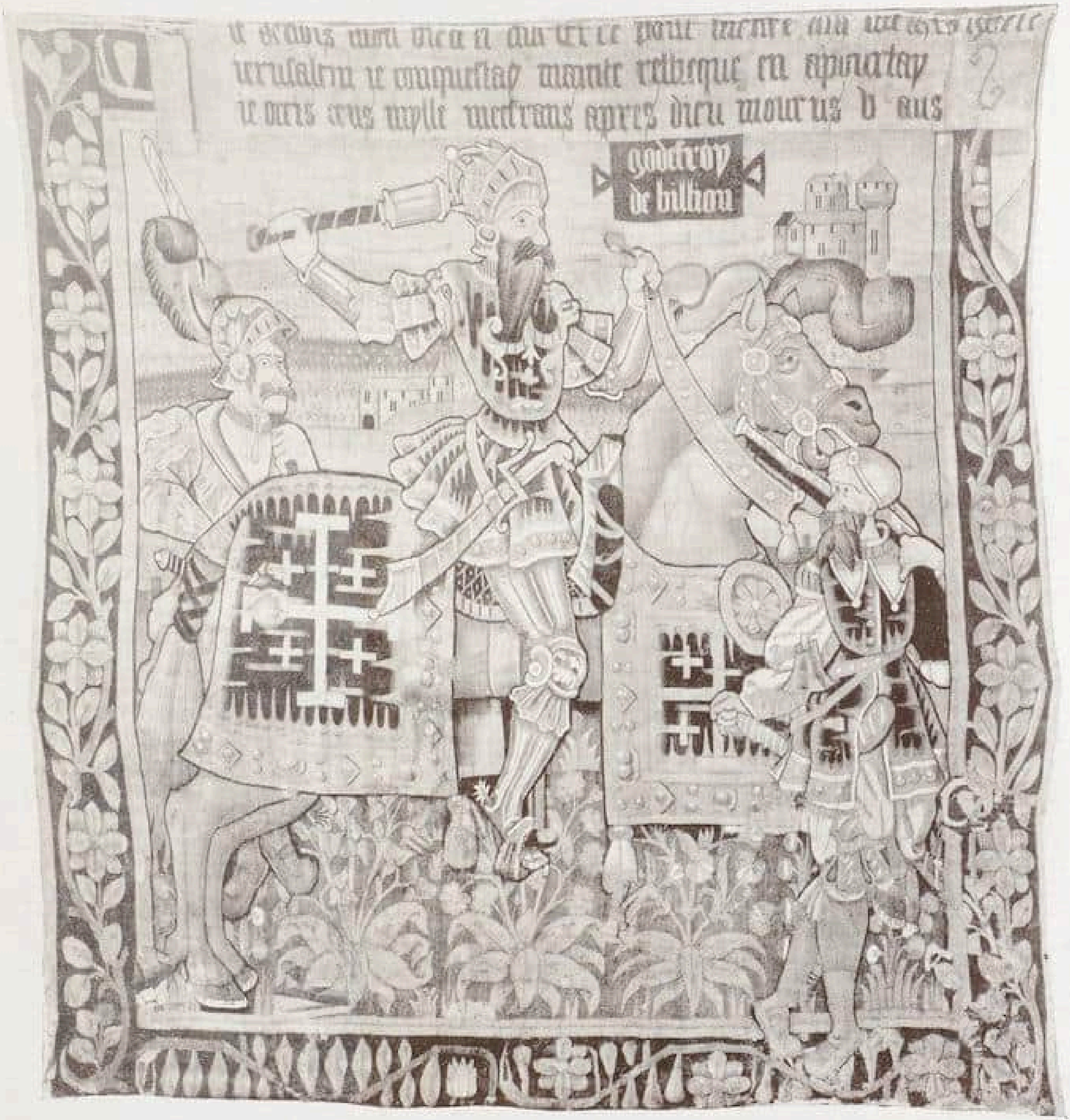


Abb. 1

Die Neun Helden. Gottfried von Bouillon. Felletin, um 1550

Kulturhistoriska museet, Lund

Abb. 2

Die Neun Helden. Alexander. Felletin, um 1550

Berliner Kunsthandel (Altkunst / Margraf & Cie.)

Estienne Despagnat, einen königlichen Rat in Bordeaux. Am 6. August 1639 nimmt Jacques Tixier, gemeinschaftlich mit seinem Landsmann Annet Barjon und dem Aubussoner Wirker Paul Deschazaux, eine nicht näher benannte Folge — es handelt sich augenscheinlich um allegorische Figuren oder Wappendarstellungen auf lilienbesätem Grunde — für das Obersteueramt in Clermont-Ferrand zu einem Einheitspreise von 5 liv. 10 sols in Auftrag. Barjon, der Geschäftsfreund Tixiers, zählt gleichfalls zu den ersten Wirkern und Wirkereihändlern der Stadt. Seinem Nachfolger Barjon de la Vergne wird 1669 im Staatsauftrag die einzige golddurchwirkte Folge, „die berühmten Frauen des Alten Testamentes“[1], die Felletin je geliefert hat, zuteil. Es scheint sich um eine Probeleistung gehandelt zu haben, ähnlich der Elementen-Serie nach Le Brun, die der Aubussoner Wirker Jacques Bertrand 1666 übernimmt. Das Kroninventar Ludwigs XIV.[2] äußert sich näher über die Einzelheiten. Es handelt sich hiernach um sechs Behänge mit $17^2/_3$ Pariser Ellen Gesamtlänge und $2^5/_8$ Ellen Höhe. Der Einzelsatz stellte sich bei einem Ankaufspreis von 6775 Livres auf rund 147 Livres, ein verhältnismäßig hoher Betrag, der immerhin eine exaktere Arbeit oder einen besonders starken Aufwand an Goldfäden voraussetzt; das letztere scheint eher der Fall gewesen zu sein. Die „berühmten Frauen des Alten Testaments“ — anscheinend Episoden aus dem Leben der Judith, Esther, Jael usw. — werden bereits am 4. Februar 1670 aus dem Kronverzeichnis gelöscht. Die Teppiche wandern als Geschenk der Ostindischen Kompagnie an den Groß-Mogul[3]. Die Folgerungen, die aus der Fertigung dieser vereinzelten reichen — reich, soweit das Material in Frage kommt — Folge mehrfach gezogen wurden, die kühne Vergleiche mit den großen flämischen Manufakturen zeitigten, sind unberechtigt. Es bedarf nicht des Zeugnisses des Jean Boisseau in seinem „Théâtre geographique du royaume de France“ (1648) — „Feletin est une ville bien ancienne qui n'est habitée la plus grande partie que d'ouvriers qui excellent en tapisserie... Dans la ville de Busson (Aubusson), il y a grande quantité d'ouvriers qui travaillent aussi en tapisserie... et les ouvriers de Busson sont beaucoup plus estimés que ceux de Feltin...“ — um zu erkennen, daß Aubusson der Nachbarstadt den Rang abgelaufen hat. Zweifellos spielt der reformierte Glaube, der in Aubusson eine starke Stütze fand, eine bedeutsame Rolle. Die Zuwanderung geübter flämischer Wirker nach den reformierten Orten Frankreichs, die außer der Glaubensfreiheit vor allem ein weites, reiches Absatzgebiet verbürgten, zumal seit dem Erlasse des Königs, der am 11. September 1601 die Einfuhr der flämischen und brabantischen Behänge verbot, sichert Aubusson den Vorrang. Verschiedene der im 18. Jahrhundert blühenden Wirkerfamilien entstammen den spanischen Niederlanden. Selbst das berühmte Geschlecht der Mage, die seit 1665 den Titel der sieurs

[1] Die von Jules Guiffrey veröffentlichten „Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV.“ bringen im ersten Bande (1664—1680) die näheren Belege: (Spalte 311) „à Barjon La Vergne, marchand tapissier de Felletin, pour une tenture de tapisserie représentant les femmes illustres de l'Ancien Testament... 6774 liv. 6 s. 8 d; (Sp. 362) „13. juin 1669: à Barjon La Vergne, marchand pour une tenture de tappisserie représentant l'histoire des femmes illustres de l'Ancien Testament... 6718 liv. 6 s. 8 d.“

[2] Jules Guiffrey, Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV. Première partie. Paris 1885.

[3] „Deschargé, attendu quelle a esté envoyée au Grand Mogul, comme il se veoid par l'extrait des délibérations de la chambre générale de la Compagnie des Indes Orientalles en datte du 4e febvrier 1670, cy rapporté; en vertu duquel la dite Compagnie doibt tenir compte à Sa Majesté de 6775 livres.“

de Châteaumerle et de Pierrefitte usw. führen, scheinen flämischer Herkunft gewesen zu sein[1]. Ein besonders starker Zugang an Wirkern und Färbern fällt in die Zeit von 1650—1666: Claude Alleaume, Frédérik Nicolas (aus Brüssel), Antoine de Kant (Färbermeister aus Brüssel), Maurice Pain (sein Landsmann und Berufsgenosse), Frederik Perklein (um 1646 eingewandert), verschiedene Mitglieder der bekannten Brüsseler Wirkerfamilie der Provost (Provosth) und andere mehr. Nach dem Jahre 1650, in dem die gemeinsame Tätigkeit des Felletiner Wirkers und Patronenmalers Antoine de la Roche mit den Aubussoner Meistern Étienne Matheyron und Léonard Matenat bezeugt wird — sie liefern die Geschichte der Kleopatra (8 Behänge) zum Einheitspreise von 29 Livres an Pierre Bezombes in Montpeyroux (Languedoc) —, klafft eine bedenkliche Lücke. Zu den wenigen uns überkommenen Wirkereien aus der Zeit um 1650 zählt in erster Linie ein kleiner Behang (Höhe 0,90 m, Länge 1,55 m) mit dem Martyrium der heiligen Barbara im Museum zu Guéret. Es handelt sich augenscheinlich um eine außergewöhnliche Arbeit — ob eine fromme Stiftung? —; die Signierung nennt mit seltener Ausführlichkeit sowohl die Zunftgeschworenen (Jurés), als auch den Repräsentanten (baile) der Barbara (Wirker)-Bruderschaft, Jahreszahl und Ort:

I. (Juré) LAMOVREVX.
I. GIPOVLON.
I. GANBELON.
BANDI BAIL(e).
AN 1650. A. FEL.

Der Teppich, den eine braune Lisiere faßt, ist reichlich grob und von mäßiger Zeichnung.

Die Hauptmasse der Felletiner Wirkereien bilden naturgemäß die Verdüren mit und ohne Figuren. Besonders zahlreich sind pastorale Motive; u. a. nennt das Inventar des Schlosses Saint-Priest (Loire) „deux pièces de tapisserie de Felotin en bergerie“.

In den sechziger Jahren des 17. Säkulums nimmt der Niedergang Felletins, trotz der golddurchwirkten Folge, seinen unaufhaltsamen Lauf. Der Erlaß Ludwigs XIV. (1665) und die voraufgegangenen Verhandlungen mit dem Staatsminister Colbert übergehen Felletin mit seltsamem Stillschweigen. Die Tatsache ist nicht ohne weiteres als Mißtrauensvotum der Regierung aufzufassen, viel näher liegt der Gedanke, daß Felletin in klügelnder Berechnung sich an den Unkosten der Verhandlungen und der persönlichen Beschickung der Konferenz aus geldlichen Gründen nicht beteiligte. Zu Ende der achtziger Jahre ist die alteingesessene Bildwirkerei in Felletin dem Aussterben nahe; das infolge der protestantischen Abwanderung — Aufhebung des Ediktes von Nantes — stark geschwächte Aubusson behauptet in einem Meer von Schwierigkeiten unentwegt die Vorherrschaft auf dem Gebiete der Bildwirkerei der Marche.

Jaques Diverneresse, der führende Wirker-Händler von Felletin sucht eine Reformation der heimischen Kolonie in die Wege zu leiten. Reichlich spät (1689) tagt den Felletinern Wirkern die Erkenntnis, daß nur ehrliche, werktüchtige Arbeit unter strenger Aufsicht der Zunftgeschworenen Besserung bringen kann. Das Ergebnis der Versammlung vom 25. August 1689, in der die aus sechs Artikeln zusammengestellten Statuten, „qui contiennent les choses nécessaires pour empêcher qu'il ne s'y continue aucune fraude, et

---

[1] „18 décembre 1660 ensevely Jeanne Mage la Flamande âgée de 58 ans“ (Albert Castel, Les Tapisseries, Paris, 1876, S. 176).

que les étoffes soient bonnes et bien conditionnées", genehmigt werden, ist nicht gerade überwältigend. Die vom zünftigen Geiste umnebelten Gemüter beschränken sich mit bureaukratischer Kleinlichkeit auf eine abgewandelte Kopie der Aubussoner Statuten von 1668. Die Neuregelung findet im November 1689 die landesherrliche Zustimmung. Der Erlaß des Königs „au Notre bien-aimé Jacques Diverneresse, marchand de la ville de Feuilletin" ist nicht ohne Interesse, zumal er sich mit genügender Deutlichkeit über die Ursachen des Verfalles der Felletiner Bildwirkerei ausspricht: „... plus que, depuis quelques annés, le travail a été interrompu, tant par la négligence d'aucuns desdits jurandes et ouvriers, que par des pertes qu'aucuns desdits marchands ont souffertes..." Angeblich sind 500 Wirker in Felletin und Umgebung brotlos, eine um so bedauerlichere Tatsache, als es sich nach der Angabe von Diverneresse um vorzüglich ausgebildete Kunsthandwerker handelt „dont la plupart ont travaillé aux manufactures des Gobelins" (??). Die nochmalige Einschärfung der Lehrlings- (3 Jahre) und Gesellenzeit (4 Jahre), die Prüfung der Kartons durch die Zunftgeschworenen, die Festlegung der zu zahlenden Meistergelder gelegentlich der Prüfung, die Abgangsbescheinigung der Gesellen beim Arbeitswechsel und dergleichen Dinge mehr, scheinen keine anhaltende Besserung, jedenfalls keine qualitative Hebung der Erzeugnisse von Felletin bewirkt zu haben.

Jahrzehntelang ziehen sich die Streitigkeiten mit der Pariser Wirkerinnung hin, die den Felletinern Meistern liederliche Arbeit und die Verwendung unechter Farben vorwerfen. Einzelheiten führen zu weit.

Mit dem Abflauen der Pariser Auseinandersetzung beginnt der Konkurrenzkampf zwischen Aubusson und Felletin in verschärftem Maße, nicht selten unter Verwendung unanständiger Mittel. 1717 stellen die Wirkereihändler von Aubusson den Antrag, daß alle von ihnen zu erwerbenden Felletinfolgen ihrer zünftigen Prüfung und Plombierung zu unterliegen hätten — „Tapisserie de Felletin, visitée par les jurés de la manufacture d'Aubusson" —, damit sie endlich vor dem Ankauf minderwertiger Erzeugnisse einigermaßen gesichert seien. Der Regent von Frankreich, Philipp von Orléans, lehnt nach mehrfachen Verhandlungen das Ersuchen ab. Die Meister von Felletin ziehen nicht das Fazit aus den gegen sie erhobenen Anwürfen; die Betrügereien, insbesondere der Mißbrauch der blauen Wirkerkante und des Namens der Manufaktur Aubusson, gehen unentwegt weiter. Der Erlaß vom 14. April 1733 unterstellt die Ateliers von Felletin dem in Aubusson residierenden Inspektor der Manufakturen der Marche, Laboreys de la Pigue. Die Maßnahme zeitigt keine sonderlichen Ergebnisse. Die in Felletin verwandten Farbendrogen, inbesondere die für die Verdüren erforderlichen grünen und blauen Töne, sind nach wie vor lichtunbeständig, die Wollen stark minderwertig. 1742 platzt die Bombe. Am 20. November wird den Wirkern von Felletin ausdrücklich die blaue Lisiere verboten und die dunkelbraune Wirkerkante ($^1/_{16}$ Elle breit) vorgeschrieben. Die Verfügung, die bis 1770 in Kraft bleibt, rückt Felletin endgültig in die zweite Klasse der kleinen Manufakturen. Unter dem 7. Dezember 1745 erfährt der Zunftgebrauch eine Neuregelung — als Geschworene fungieren François Carbonneau und Annet Chiouzioux —; sämtliche Behänge sind nach Fertigstellung zur Prüfung vorzulegen, die Namen der Meister und der mitwirkenden Gesellen sind in eine besondere Liste eingetragen, die Wirkerkante muß den Stadtnamen und die Initialen der Erzeuger führen, die Teppiche sind nach der Qualität einzuordnen, die zünftige Beaufsichtigung der Werkstätten muß regelmäßig erfolgen, die Rohmaterialien, insbesondere die Seide, unterliegen scharfer Kontrolle usw. Der Erlaß vom 25. Oktober 1762 beschäftigt

sich eingehend mit der Prüfung der Wollen, die in den „Manufactures royales de tapisseries de Felletin" zur Verwendung kommen, die mißbräuchliche Benutzung fremder Patronen wird mit schweren Strafen belegt, jeder Wirker hat die von ihm zu verwertenden Vorlagen dem Zunftamt vorzuweisen [1]. Der Inspektor Laboreys de Châteaufavier nimmt sich mit bemerkenswertem Eifer der Bestimmungen an. Des öfteren werden grobe Verfehlungen festgestellt und streng geahndet. Mit welcher Gerissenheit die Wirker vorgehen, zeigen verschiedene Protokolle, die Pérathon in seiner „Notice sur les manufactures de Tapisseries d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde, Limoges 1862" bringt. Ein häufig geübter Trick besteht darin, die Bordüre in feiner Wolle, „en étain", bisweilen auch in engerer Kettstärke auszuführen, sich in der naturgemäß wesentlich umfangreicheren Bilddarstellung dagegen auf eine billigere Sorte, „en fil double", zu beschränken, die Lichter des Himmels in Wolle und nicht in Seide wiederzugeben, kurz, dem Käufer eine Qualität vorzuspiegeln, die nicht oder nur teilweise vorhanden ist „en ce que ceux qui se détermineroient à acheter ces sortes de tapisseries sur le simple examen des bordures, pouvant les prendre pour des tapisseries d'étain, seroient exposés à être trompés..." Ob tatsächlich in allen Fällen ein grober Täuschungsversuch vorlag, erscheint mir nicht ohne weiteres sicher. Wir müssen in Rücksicht ziehen, daß in den Werkstätten der Marche der Wandteppich nicht immer einheitlich auf dem Gezeuge zur Verarbeitung kam. Der Schnellbetrieb verleitete folgerichtig zur gesonderten Herstellung der Bordüre und des Mittelbildes. Die Teile wurden nachträglich angewirkt (Seitenbordüren) bzw. angenäht (Längsbordüren). Die Fälle sind nicht selten, daß der Käufer nach Belieben eine andere als die ursprünglich zugehörige Fassung, die häufig eine verschiedene Kettfadenstärke besitzt, dem von ihm gewählten Motive ansetzen läßt. Ich habe vielfach diese Tatsache bei Aubussoner und Felletiner Behängen im Berliner und Münchener Kunsthandel feststellen können. Die Ansicht der betreffenden Kunsthändler, es handele sich um eine in neuerer Zeit angefügte Bordüre, erwies sich mehrfach als falsch. Trotzdem erscheint das Verfahren in rein betrügerischer Absicht in den Manufakturen der Marche recht oft geübt worden zu sein. Der Intendant von Moulins, Jean-Louis de Bernage, erläßt unter dem 12. Dezember 1745 die Verfügung: „Nous faisons, sous le bon plaisir du Conseil, tresexpresses inhibitions et défenses aux fabricans des villes d'Aubusson et de Felletin de fabriquer à l'avenir d'autre qualité de tapisseries que de celle en étain (1. Sorte), en fil double (2. Sorte) et à fil simple (3. Sorte), en conséquence, leur ordonnons d'employer dans le corps des pièces des mêmes laines et soyes qu'ils auroient employées dans leurs bordures, de manière que lesdites pièces soient de qualité uniforme dans toute leur étendue et ce sous peine de confiscation de celles dont les corps et les bordures ne trouveroient composées de matières inférieures les unes aux autres, et de deux cents livres d'amende pour chaque pièce en contravention."

Die Verfügung wird in der Hauptversammlung der Wirker und Händler Felletins am 9. Januar 1746 verlesen und von dem Geschworenen François Carbonneau im Zunftbuche niedergelegt. Die Verhältnisse bessern sich auch nicht, als der königliche Maler Joseph Dumons sich mit besonderem Eifer

---

[1] „Le 28 avril 1756, a été apportée au bureau, par M. Vergne (François Vergne, der Ältere), une bordure de roses rubans et feuillages, avec un support par le milieu. M. Vergne nous a requis de l'enregistrer par l'ordre de M. de Châteaufavier (Laboreys), inspecteur de la manufacture, et a laissé l'original en notre dit bureau, afin que personne ne s'avise d'en tirer copie, aux peines portées par l'article XXIV du règlement de la manufacture. C. Chirat, juré-garde."

der vernachlässigten Ateliers annimmt. Die Patronenzeichner von Felletin, denen die Übertragung der Dumonsschen Entwürfe obliegt, kümmern sich nur wenig um die Durchführung der Vorlagen; die Gruppen werden willkürlich geändert, schwierige Einzelheiten kurzerhand fortgelassen. Der Inspektor Gabriel Laboreys de la Pigue redet auf Ersuchen des Intendanten von Moulins, François de la Porte, der der endlosen Beschwerden überdrüssig ist, den Atelierleitern von Felletin ernsthaft ins Gewissen, er ersucht die Zunftgeschworenen keine Teppiche zu plombieren, die nicht in genauer Wiedergabe der Kartons gewirkt sind. Der Erfolg ist kläglich. 1758 ist die Zahl der in Felletin betriebenen Gezeuge von 233 auf 86 herabgesunken, die führenden Wirkereihändler beginnen den Ort zu verlassen. 1763 ist die Zahl der Stühle wieder auf 132, 1769 auf 142 angewachsen. Die erfreuliche Tatsache findet leider nicht in der qualitativen Verbesserung der Behänge Felletins, sondern in verschiedenen wirtschaftlichen Maßnahmen ihre Begründung; fördernd wirkt unter anderem die Legung der wichtigen Heerstraße Toulouse—Paris durch Felletin. Weiterhin binden die neugegründeten Knüpfteppichmanufakturen zahlreiche Arbeitskräfte und bedingen einen nicht unerheblichen Aufschwung. Das Jahr 1770 bringt Felletin insofern einen Fortschritt, als die lang ersehnte Zeichenschule, die das Übel — die minderwertigen Kartons — an der Wurzel fassen soll, endlich in Kraft tritt. Gleichzeitig erlischt durch Beschluß des Staatsrates vom 24. September der demütigende Zwang der braunen Wirkerkante. Die Gleichberechtigung der beiden Manufakturen ist in aller Form anerkannt. In Jacques Sallandrouze de Lamornaix ersteht Felletin ein energischer Vorkämpfer des alteingesessenen Kunsthandwerkes. Der Wirker-Händler bekleidet 1777 das Amt eines Zunftgeschworenen; mit klarem Willen und scharfem Blick schafft der Meister, der sowohl die Herstellung von Bildwirkereien als auch von Fußteppichen betreibt, eine völlig neue Grundlage des gesamten Manufakturbetriebes. Die Heimarbeit, die Verzettelung der Aufträge an zahllose Kleinmeister hört auf, das Atelier Sallandrouzes nimmt den Charakter einer modernen Fabrikanlage an. Etwa 100 Personen arbeiten in zweckentsprechenden Sälen, ein besonders eingestellter Maler erledigt die erforderlichen Entwürfe und Patronen. 1777 sind rund 700 Menschen in den Bildwirkereibetrieben von Felletin beschäftigt. Meister Jacques sucht nach Möglichkeit den Erwerb der teuren Pariser Originalskizzen zu umgehen, er entsendet im September 1776 seinen ältesten Sohn nach Lyon, um sich dort in die Technik der Textilpatronen einzuarbeiten; der junge Künstler wird 1778 Schüler des Pariser Hofmalers Bellanger. Naturgemäß kommt die Neuregelung in erster Linie dem Sallandrouzeschen Betriebe zugute. Die Frage der Patronenmaler bleibt nach wie vor heikel. Leider sind die urkundlichen Belege, soweit Maler und Färber in Frage kommen, mehr als dürftig. Außer dem bereits erwähnten Antoine de La Roche l'aîné († 1676) und seinem Sohne Claude de La Roche, der sich gleichfalls als Maler und Wirker betätigt, ist mir lediglich Antoine Dumonteil bekannt, der am 8. Dezember 1630 mit Sébastian Lespict, einem Wirker in Bellegarde, in geschäftlicher Verbindung steht. Auf die Tätigkeit des königlichen Malers Jean-Joseph Dumons, der ähnlich wie für Aubusson, auch für Felletin — wenn auch in weit geringerem Maße — zur Gestellung geeigneter Patronen verpflichtet war, ist bereits verwiesen. Daneben betätigen sich die Leiter der Aubussoner Zeichenschule mehr oder weniger regelmäßig für die Ateliers der Nachbarschaft. Der jüngere Roby liefert als Nachfolger seines Vaters abwechselnd mit dem Maler La Seiglière de la Cour seit 1770 jährlich zwei Verdürenentwürfe gegen ein Entgeld von 220 Livres; die gleiche Praxis übt der ältere Roby seit 1759. Im übrigen arbeiten die Wirker-

Händler von Felletin bei weitem nicht in dem Umfange auf Vorrat wie der Nachbarort Aubusson. Nur die bedeutendsten unter ihnen besaßen eigene Lager in Paris — in der rue de la Huchette an der St. Michaelsbrücke und in der rue Boucher —, Toulouse, Nantes, Lyon, Nancy, Nîmes, Bordeaux und Marseille. Die weniger mit Glücksgütern gesegneten Meister durchzogen auf kümmerlichem Wagen, der ein oder mehrere Probeteppiche und die notwendigsten Handwerkszeuge enthielt, das Land, um in den Klöstern und den Sitzen des Adels nach Ausbesserungsarbeiten, und wenn das Glück hold war, nach Neuaufträgen Ausschau zu halten.

Die Aufstellung vom Jahre 1779 benennt die wesentlichsten Bildteppichwirker Felletins. Die Sallandrouze bedürfen keiner weiteren Erwähnung. Choupineaux, Vater und Sohn, beschäftigen rund 70 Angestellte, der Betrieb ist seit 120 bis 130 Jahren im Besitze der Familie; Vergne aîne hat 80 Wirker und Wirkerinnen in seinen Diensten, die Manufaktur besteht seit einem Jahrhundert — es sei nur an die golddurchwirkte Folge der berühmten Frauen des Alten Testaments von Barjon La Vergne erinnert. Tixier des Coupres (40 Leute), Jourdain Lejeune (40 Angestellte) und Jean Moreau (7 Leute) beschäftigen sich in erster Linie mit der Fertigung gewirkter Fußteppiche (tapiz raz). Sowohl aus den Ateliers der Vergne wie der Choupineaux haben sich eine Anzahl Teppiche erhalten. Pérathon verzeichnet eine Landschaftsfolge; im Vordergrunde erhebt sich auf zerklüftetem Felsen ein malerischer Pavillon, im Hintergrunde bahnt sich ein Fluß das Bett, Gebirgszüge mit vorgelagerten Dörfern dienen als Abschluß, üppiger Baumschlag — wie üblich fehlen die Papageien nicht — als Fassung. Die Blumenbordüre zeigt ein malerisches Durcheinander von Rosen und Tulpen. Die Signierung der braunen Lisiere meldet: M. R. DE FELETIN. VERGNE. — aus dem Atelier des älteren François Vergne. Von Pierre Vergne d. Ä. — der Meister ist 1789 Syndikus der Bruderschaft Sankta Barbara — stammt eine Wiederholung der bekannten Lebrunschen Alexanderfolge (im französischen Privatbesitz) — der Held überschreitet den Granikus —; die „bordure à la romaine" arbeitet mit einer Häufung von Waffen und Trophäen; die Wirkerkante trägt die Legende: M. R. D. FELLETIN. P. VERGNE; die Ausführung ist mäßig. Die Felletiner Familie der Vergne ist im übrigen nicht mit dem Aubussoner Zweig zu verwechseln, den Furgaud de la Vergne, die durchaus vollwertige Arbeit zeitigten. Von Pierre Choupineaux (1735 bis etwa 1770) stammt eine mit drei Behängen unvollständig erhaltene Jagdfolge (Schloß Bonlieu-Creuse) im Stile Oudrys — Hirsch-, Wildschweins- und Rebhuhnjagd — mit der Signatur M. R. De F. P. CHAUPINAUX. Die vier Jahreszeiten, ein Motiv, das sowohl in Aubusson als auch in Felletin außerordentlich oft wiederholt wurde, tragen die Signatur CHOPINAUX. Der Frühling wird durch ein Mädchen mit Garben, der Sommer durch eine blumengekrönte Schöne und ein spielendes Kind, der Herbst durch eine Dame, die dem Kavalier das Weinglas reicht, der Winter durch die übliche Glutpfanne und ein Kind, das Pflanzen birgt, charakterisiert. Wahrscheinlich handelt es sich um Christophe Choupinaux, den gleichen Meister, der mit seinen Fachgenossen Jean Chassagne und Antoine Durand 1768 mit den Beauftragten des Parlaments zu Dijon zwecks Ausstattung des Staatensaales in Verbindung steht. Die Wirker bezeichnen sich mit der größten Unverfrorenheit als „entrepreneurs de la manufacture d'Aubusson". Ob die Folge der „Vier Jahreszeiten", die der Aubussoner Händler-Wirker Pierre-Elie Grellet 1750 an seinen Felletiner Fachgenossen Michel Collas für 477 Livres verkaufte, als Vorbild diente, steht dahin. Meister Collas gehört zu den Wirkern Felletins, die einen lebhaften Reisebetrieb unterhalten und in

erster Linie das Périgord abgrasen. Ein Zufall hat uns einen Teil seines Journals erhalten (1747—1759)[1]. Der Wirker arbeitet mehrfach gemeinsam mit seinem Felletiner Fachgenossen Lacrocq; im wesentlichen handelt es sich um die Lieferungen von Verdüren „bordure à couronne et à cadre jaune“, „bordure à la romaine, noire, sans cadre“ usw. Sein Verwandter Antoine Collas zählt zu den bekannteren wandernden Rentraieurs von Felletin.

Verdüren aus den Ateliers der Choupinaux (M. R. DE FELETIN. CHOPINOUX) kommen noch verhältnismäßig häufig im französischen und deutschen Privatbesitz und Kunsthandel vor. Sie stehen im allgemeinen unter dem Durchschnitt der gleichzeitigen Aubussoner Behänge. Der Betrieb muß, nach der Zahl der erhaltenen Serien zu folgern, immerhin recht umfangreich gewesen sein. Als dritte im Bunde erscheint die Firma Chassaigne — Jean, Laurent und François Chaissaigne —; sie pflegt mit Vorliebe die pseudochinesischen Landschaften. Eine gut durchgeführte Serie (4 Behänge) dieser Art, signiert M. R. DE FELLETIN. CHSS., birgt das Schloß Villefort, auch die hie und da in französischen Auktionskatalogen auftauchenden gewöhnlichen Verdüren (MAN. ROY. DE FELLETIN CHASSAIGNE) zeigen eine sorgfältigere Durcharbeitung. Charakteristisch ist die wahllose Methode, mit der die Meister Felletins — auch in der Spätzeit — in der Zusammenstellung und Übertragung ihrer Patronen vorgehen. Mit der größten Kaltblütigkeit werden selbst recht verwickelte Vorlagen — Stiche nach Le Brun, Wouwermans, N. Coypel, Ch. Coypel, Lancret, Watteau, Boucher, Cochin, Sebastien Le Clerc, Monnet, Humblot, Pater, Perelle, Huet u. a. — unter Weglassung aller schwierigen Teile kombiniert und in zumeist kläglicher Technik interpretiert. Bandy (Léonard Bandy de la Chaud oder Antoine Bandy de Nalèche) bringen 1748 die bekannte Folge der Jagden Ludwigs XV. nach Oudry, sie wagen sich ohne Gewissensbisse an die Geschichte Konstantins nach Rubens und das Leben Alexanders nach Le Brun, Fabre de Cahors begnügt sich (1750) mit der Geschichte Josephs; Christoph Moudon und Annet Bougniaud verarbeiten die Legende vom Verlorenen Sohn; Jaques Montabret verdirbt (um 1760) das prächtige Motiv der Badenden (französischer Privatbesitz, sign. M. R.... I. MONTABRET). Es ist nicht ganz klar, weshalb die Regierung nicht mit größerem Verständnis auf die geringen Fähigkeiten der Felletiner Wirker Rücksicht nimmt — die Rücknahme (1759) der Vorlagen von Lagrenée l'aîné wird bei Besprechung der Manufaktur Aubusson berührt —; wahrscheinlich bereitete die zweckentsprechende periodische Belieferung infolge der unregelmäßigen Zahlung der Felletiner Ateliers allzu große Schwierigkeiten und Schererеien. Der Brief des Generalkontrolleurs de Boulogne — der älteste Sohn des bekannten Malers Louis Boulogne — an den Intendanten von Moulins (17. Juli 1758) illustriert die Sachlage zur Genüge. Die an Felletin gesandten Patronen (ob von Julliard?) verstauben ohne Verwertung in dem Bureau des Zunftgeschworenen. Boulogne ordnet die Überführung nach Aubusson an. Roby und Finet werden beauftragt, jährlich zwei „tentures en grisailles, — dont les figures et les animaux seraient colorés (!) pour en faciliter l'execution, plutôt que de leur envoyer les tableaux qui sont presque toujours au—dessus de leur portée (!!) — chacune de six pièces, faisant seize aunes de cours sur deux aunes et demie de hauteur, bordures comprises“ an das Zunftamt zu Felletin zu liefern. Die beiden Maler treten, wie erwähnt, 1759 in Tätigkeit. Die Bezahlung läßt des öfteren ungebührlich lange auf sich

[1] Er liefert mehrfach die „Chasse roiale“, eine Nachahmung der bekannten Oudryschen Gobelinfolge (Louis Lacrocq, Chronique des tapisseries d'Aubusson et de Felletin in: Bulletin de la soc. arch. et hist. du Limousin, Bd. LXV, 1916, S. 17.

warten. 1777 weigern sich Roby le jeune und La Cour, die Arbeit weiterhin zu übernehmen, sofern nicht ordnungsmäßig die Überweisung der Vergütung erfolgt.

Sollte noch ein weiteres Charakteristikum der Leistungen Felletins erforderlich sein, so dürfte eine Stelle aus dem mehrfach erwähnten „Extrait du Recueil de réglements généreaux et particuliers..." vom 29. Dezember 1718 genügen: „Feuilletin... est encore de beaucoup inférieure à celle d'Aubusson. Les laines sont fort mauvaises, le plus souvent mêlées de poil, ses desseins confus et mal digérez; enfin ce sont des tapisseries, plus susceptibles d'appast pour les vers que d'admiration pour les hommes." Der im Rahmen des Aufsatzes mir zur Verfügung stehende Raum verbietet es, eingehender die Meister und ihre Arbeiten zu behandeln, der im Laufe dieses Jahres erscheinende zweite Teil meiner „Wandteppiche" (Romanische Länder) bringt ausführliche Angaben. Insgesamt handelt es sich, soweit das 17. und 18. Jahrhundert in Frage kommen, um etwa 330 Ateliers.

Die uns überkommenen Behänge Felletins sind verhältnismäßig zahlreich. Die Spätrenaissance ist in erster Linie durch die Heldenserie vertreten — ein Exemplar befindet sich in Saint-Maixent (Deux-Sevres)[1], eine zweite Wiederholung im Besitze von L. Bernheimer (München) — die Folge ist mit drei Teppichen über die Berliner Firma J. Klausner & Sohn in das Eigentum des Kulturhistoriska Museet zu Lund übergegangen, Dr. John Böttiger brachte in der jüngsten Zeit eine vorzügliche Zusammenstellung[2] — eine dritte im Besitze der Altkunst (Berlin) —; die Motive decken sich nicht ganz (Abb. 1, 2); eine vierte (Gottfried von Bouillon, David, Karl d. Gr., Judas Makkabäus) auf dem Château du Fraisse (Haute-Vienne). Charakteristisch ist in erster Linie Farbengebung und Technik. Schraffen finden sich nur selten, die Farbentöne werden klecksig nebeneinander gesetzt; die Tönung ist trüb und schwer, aus Blau und Braun treten unvermittelt weiße Lichter. Neben einer stark schematisierten Flora, die an die groben Oudenaarder Behänge anklingt, finden sich auch sorgfältig detaillierte Pflanzenbüschel, die an Tournai erinnern. Der archaische Charakter manifestiert sich in nicht minder starkem Maße in den Behängen des 17. und 18. Säkulums. Die Zeichnung ist klobig, die Farben — Braun, Blau, Rot, Stumpfgrün — prallen unvermittelt aufeinander. Als typische Beispiele bringe ich zwei Episoden aus Le Bruns Alexanderfolge; die Behänge verraten in nichts das wuchtige, ausdrucksvolle Pathos des Meisters (Abb. 3, 4). Die Zeichnung ist vergröbert, die Farbenwirkung schwer und drückend. Am erträglichsten wirken noch die reinen Verdüren.

---

[1] Mgr. X. Barbier de Montault, La Tapisserie des Preux à Saint-Maixent. Saint-Maixent 1893.

[2] John Böttiger, Några Tapeter tillhörande Serien de Gode Hjältarne in Fataburen 1924, S. 97—142.

Abb. 3. Geschichte Alexanders d. Gr. nach Ch. Le Brun. Felletin, um 1680

Berliner Kunsthandel (Altkunst / Margraf & Cie.)

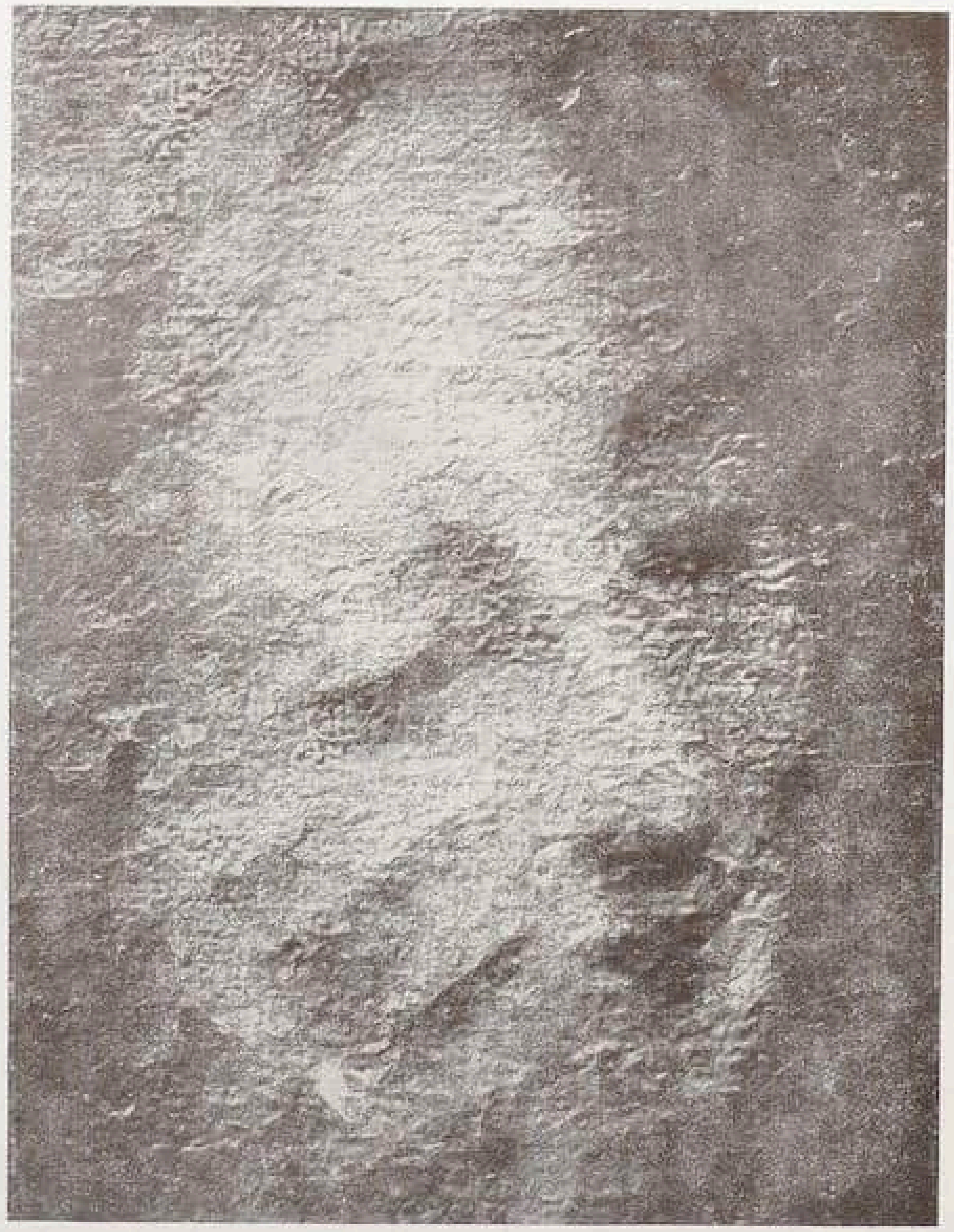


Abb. 1 (Nach der Restauration) Abb. 2 Kopf der Madonna. (Vor der Restauration)

Barocci. Verkündigung

Vatikan

Gemälderestaurationen im Vatikan

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ERNST STEINMANN

ALLE Kunstwerke[1], schrieb Goethe i. J. 1799 in den Propyläen, „gehören als solche der gesamten gebildeten Menschheit an, und der Besitz derselben ist mit der Pflicht verbunden, Sorge für ihre Erhaltung zu tragen. Wer diese Pflicht vernachlässigt oder mittelbar und unmittelbar zum Schaden oder zum Ruin derselben beiträgt, lädt den Vorwurf der Barbarei auf sich, und die Verachtung aller gebildeten Menschen jetziger und künftiger Zeit wird seine Strafe sein."

Wir wissen, wie oft Goethe i. J. 1791 in Venedig die Restaurationswerkstätte der Mönche von SS. Giovanni e Paolo aufgesucht hatte, die gerade damals ein großes Gemälde von Paolo Veronese in Arbeit hatte. Wie feinsinnig und wie wahr bemerkt er zu dieser Arbeit: „Es gehört wirklich die Lokalität eines Klosters, eine Art mönchischen Zustandes, gesicherte Existenz und die Langmut einer Aristokratie dazu, um dergleichen Unternehmen auszuführen."

Führte in Venedig der zerstörende Einfluß der Feuchtigkeit schon früh dazu, auf die Erhaltung der Tafelgemälde, vor allem der auf Leinwand gemalten, Bedacht zu nehmen, so waren es in Rom vor allem die großen Freskenzyklen im Vatikan, die eine besondere Überwachung beanspruchten und auch schon früh erhielten. Gelang es doch schon Michelangelo, seinem getreuen Urbino die Sorge für die Sixtinafresken übertragen zu lassen. Durch alle folgenden Jahrhunderte hindurch kann man an einer langen Reihe von Dokumenten beweisen, wie sehr den Päpsten die Erhaltung der Freskenzyklen im Vatikan am Herzen lag.

Hin und wieder allerdings drohte auch den Fresken Verderben, wenn z. B. Paul IV. beschloß, die Sala di Costantino zu zerstören, weil er einen schwebenden Garten anzulegen gedachte. Völlig unbegreiflich aber wird es uns heute erscheinen, wenn noch ein Papst wie Pius VI., der doch so viel für die Kunst getan hat, i. J. 1780 die Kapelle Innocenz VIII., die Mantegna ausgemalt hatte, zerstören ließ, um die Galerie des Museo Pio-Clementino zu verlängern.

Sein Nachfolger Pius VII. hat zuerst daran gedacht, die Gemälde im Besitz des Vatikans, nachdem sie aus der französischen Gefangenschaft zurückgekehrt waren, in einem besonderen Raum des apostolischen Palastes unterzubringen. Was immer man auch gegen den ungeheuren Kunstraub Bonapartes sagen mag, das Musée Napoléon hat auch hier Schule gemacht und auf die Wertung der Kunstwerke selbst einen geradezu unberechenbaren Einfluß ausgeübt. Pius VII. ließ das Appartamento Borgia wiederherstellen, um dort die 72 Gemälde aufzustellen, die aus Frankreich zurückgekehrt waren. Ohne weiteres behielt man damals im Vatikan zurück, was eigentlich den Kirchen nicht nur Roms, sondern des gesamten Kirchenstaats, vor allem Umbriens gehörte. Fast alle Gemälde Peruginos sowie die Werke Raffaels im Vatikan stammen aus den Kirchen von Perugia und Foligno.

Seitdem haben die Gemäldeschätze des Vatikans noch mehr als einmal ihren Platz gewechselt. Sie waren zuletzt in den Gemächern Gregors XVI., früher im Appartamento Pius V. untergebracht, bis ihnen endlich Pius X. eine dauernde Heimstätte im Erdgeschoß des Belvederehofes herrichten ließ. Pius X.

[1] Vgl. Cicerone 1925, Januarheft 2, S. 98.

war es auch, der die Erhaltung und Sicherung dieses unermeßlichen Schatzes Luigi Cavenaghi anvertraute, der als Wiederhersteller alter Meister einen Weltruf genossen hat. Aber Cavenaghi hatte seinen Sitz in Mailand und war mit Arbeit überhäuft, so hat er für die Instandhaltung der päpstlichen Galerie wenig oder nichts getan. Immerhin verdankt ihm der Vatikan die Wiederherstellung der Melozzo-Ghirlandajo-Fresken in der Bibliothek Sixtus IV., die heute leider immer noch als Floreria Apostolica benutzt wird und den Kunstfreunden so gut wie unzugänglich ist.

Erst dem Nachfolger Cavenaghis Biago Biagetti ist es gelungen, Papst Pius XI. zu bestimmen, im Vatikan ein Laboratorium für Bilderwiederherstellungen nach modernen Grundsätzen einrichten zu lassen. Hinter der Loggia della Benedizione über der Vorhalle von S. Peter wurde ihm und seinen Gehilfen ein weiter, hoher, kapellenartiger Raum angewiesen, der sich im Winter wie im Sommer einer gemäßigten Temperatur erfreut.

In den vor kurzem erschienenen „Rendiconti della Pont. Accademia Rom. di Archeologia", die seit Benedikt XV. auch das offizielle Organ der Museen und Sammlungen des Vatikans geworden sind, hat der Generaldirektor der päpstlichen Sammlungen, Bartolommeo Nogara, sehr lesenswerte Ausführungen veröffentlicht, welche Neuordnung und Neuerwerbungen in den päpstlichen Sammlungen in den letzten drei Jahren behandeln. Hier legt auch Biagetti Rechenschaft ab über die Tätigkeit in seinem neuen Laboratorium, mit dem er gleichzeitig ein Archiv von Photographien und Dokumenten verbunden hat. Jedes Gemälde, das in diesem Laboratorium behandelt wird, erhält wie ein Kranker sein besonderes Protokoll, so daß sich schon heute dieses Archiv mit seinen Aufnahmen als eine wahre Fundgrube darstellt für jeden, der sich mit der vatikanischen Pinakothek und ihren Schätzen eineingehender befassen will.

Wer erinnerte sich nicht des beklagenswerten Zustandes der beiden Meisterwerke des Federigo Barocci der „Beata Michelina" und der „Verkündigung", die erstere aus S. Francesco in Pesaro stammend, die zweite aus dem Dom von Loreto? Beide Gemälde hatten im Jahre 1797 die Via Crucis nach Paris antreten müssen, beide waren im Jahre 1815 zurückgegeben worden. Wie alle andern auf Leinwand gemalten Bilder hatten auch sie, auf Zylinder gerollt, die Reise nach Paris zurückgelegt. In völlig zerrüttetem Zustand gelangten sie wieder nach Rom, und diese Ruinen zu betrachten, war den Besuchern des Vatikans in den letzten Jahrzehnten mehr Schmerz als Freude. Dem ersten Restaurator im Laboratorium des Vatikans, Piero de Prai, ist das Verdienst zuzuschreiben, diesen beiden Gemälden neues Leben und gesicherten Bestand wiedergegeben zu haben. Bei der Beata Michelina mußte vor allem der Firnis entfernt werden, bei der Verkündigung machte sich die Übertragung auf eine neue Leinwand notwendig, die bereits in Paris zum erstenmal auf eine höchst unglückliche Weise erneuert worden war (Abb. 1). Biagetti hat die Wiederherstellungsarbeiten an beiden Gemälden so genau und sorgfältig beschrieben, daß man ihre Wiedergeburt von Stufe zu Stufe verfolgen kann.

Um aber einen Begriff zu gewinnen von der unsäglichen Mühe, die aufgewandt werden mußte, um eine Ruine wie die Verkündigung Baroccis wiederherzustellen, vergleiche man den Zustand des Bildes vor und nach der Restauration, was an der Hand der zahlreichen Teilaufnahmen sehr wohl möglich ist. Vor allem gibt der Kopf der Madonna eine überzeugende Vorstellung von dem Unheil, das in Paris angerichtet worden ist, als man das Gemälde auf eine neue Leinwand übertrug (Abb. 2). Angesichts des wiederhergestellten Bildes wird heute selbst der Skeptiker zugeben müssen, daß hier in der Tat etwas geleistet

worden ist, was nicht jedem Restaurator gelingen wird. Allerdings hat auch der Prozeß dieser Restauration mehr als ein Jahr in Anspruch genommen[1].

Ebenso wie die beiden Bilder des Federigo Barocci wurden auch das Bildnis von Francesco Gonzaga von Bernardino dei Conti und der segnende Christus des Simone Martini wiederhergestellt. Eine größere Anzahl kleinerer Arbeiten wurde außerdem vollendet. Das Meisterstück aber, das dem neuen Laboratorium gelang und das ihm die Dankbarkeit aller Kunstfreunde erworben hat, ist die Wiederherstellung der acht Kolossalgemälde des Andrea Sacchi, die im lateranischen Baptisterium sehr hoch aufgehängt und allzuwenig beachtet, dort einem langsamen Untergang entgegengingen.

Betrachtet man die Aufnahmen, die vor dem Beginn der Arbeiten von diesen Gemälden gemacht wurden, und vergleicht man damit die heute wieder in alter Farbenfrische prangenden Bilder, so ist man erstaunt über die unverwüstliche Lebenskraft der alten Meister, erstaunt auch über die sichere, diskrete und geduldige Kunst des Restaurators.

Andrea Sacchi hat das Leben des Täufers in allen seinen Phasen geschildert. Wir sehen die Begegnung des Engels mit Zacharias im Tempel, die Begegnung von Maria und Elisabeth, die Geburt, die Namengebung, den Abschied von den Eltern, die Predigt, die Taufe Christi und endlich die Enthauptung dargestellt.

Es lohnt die Mühe, an Photographien den Zustand der einzelnen Bilder vor und nach ihrer Restauration zu vergleichen. So war in der Geburt der Hintergrund mit der aufrecht im Bett sitzenden Wöchnerin fast völlig erloschen. Er ist mit allen Einzelheiten wieder zum Vorschein gekommen. Und wie furchtbar hatte die Predigt des Täufers durch die Ströme vom Wasser gelitten, die quer durch das ganze Bild herabgeflossen waren und sich, wie es scheint, bei jedem Regenguß jahrhundertelang wiederholt haben. Auch diese Flecken sind mit größter Sorgfalt entfernt, die Farben prangen wieder frisch und lebendig, und die ausdrucksvollen Köpfe der alten Männer, die dem Täufer zuhören, erscheinen heute wieder neu beseelt.

Am fürchterlichsten waren die Taufe Christi (Abb. 3 u. 4) und die Enthauptung des Täufers zugerichtet. Beide Bilder waren mit einer festen undurchdringlichen Staubschicht überzogen und das durch das schadhafte Dach hereinströmende Wasser hatte auch hier die Gestalten Christi und des Täufers schwer beschädigt. Es muß fast wie ein Wunder erscheinen, daß diese beiden Bilder so wiederhergestellt werden konnten, wie wir sie heute vor uns sehen und ohne daß, wie es scheint, der Charakter der Kunst Andrea Sacchis wesentliche Einbuße erlitten hätte. Man kann nur wünschen, daß diese acht Gemälde in einer besonderen Ausstellung den Kunstfreunden vorgeführt werden möchten, ehe sie, wie wohl nicht zu vermeiden ist, in das Baptisterium an ihren alten Platz zurückgebracht werden.

Wenn man sich den Schatz von Erfahrungen vor Augen stellt, der sich in solch einem Laboratorium schon im Laufe weniger Jahre angesammelt hat, wenn man sieht, daß heute im Vatikan nicht nur die Fresken geschützt und erhalten werden, sondern endlich die gleiche Sorgfalt auch der Erhaltung der Tafelbilder zugewandt wird, so kann man Männern wie Nogara und Biagetti nicht dankbar genug sein für ihre Absicht, auch in Zukunft in den Rendiconti der Accademia Pontificia der Öffentlichkeit Rechenschaft abzulegen von ihrer verantwortungsvollen Tätigkeit.

---

[1] Ein glücklicher Zufall hat den Vatikan in den Besitz einer entzückenden Replik des Kopfes der Maria gebracht, die man ohne Zögern dem Barocci selbst zuschreiben darf.

Denn kaum eine künstlerische Betätigung ist so entsagungsvoll und so gefährlich und so sehr der Kritik Berufener und Unberufener unterworfen, wie die des Gemälderestaurators. Und wie schwer stellt sich eine solche Aufgabe gerade im Vatikan, der heute noch immer die erhabensten Werke der Kunst birgt, die die Welt besitzt! Das Laboratorium des Vatikans ist daher mit klugem Bedacht den Leuten von Fach ohne weiteres zugänglich gemacht. Man ist dort für jeden Rat, für jede Anregung, wenn sie von sachverständiger Seite stammt, dankbar. Wie viele Kongresse haben die Kunsthistoriker in den letzten Jahrzehnten schon versammelt! Wäre es nicht der Mühe wert, wenn einmal auf einem internationalen Kongreß auch die Restauratoren alter Meister ihre Erfahrungen austauschen würden?

Auch einige bemerkenswerte neue Erwerbungen sind im Vatikan zu verzeichnen, obwohl dort für neue Erwerbungen eigentlich kein Platz mehr vorhanden ist. Aus einem Vermächtnis gelangte eine glänzend erhaltene „Fortuna" des Guido Reni in die päpstlichen Sammlungen, eine Replik des Gemäldes, das in der Galerie von San Luca bewahrt wird. Alle übrigen neuen Erwerbungen, größtenteils Geschenke, Gemälde zweiten Ranges, von Garofalo, Dosso Dossi, Ribera und anderen, mußten im Magazin untergebracht werden, einer kleinen Galerie für sich, wo der Kunsthistoriker noch manche Entdeckung machen wird, und wo unter anderen Schätzen auch die sieben Sakramente des Giuseppe Maria Crespi bewahrt werden, eine schwächere Wiederholung der berühmten Dresdener Gemälde.

Einen neuen Glanz verlieh der vatikanischen Sammlung Melozzo da Forli, dessen Engel aus der Himmelfahrt Christi in SS. Apostoli, einst in der Sakristei von S. Peter, endlich den Platz erhalten haben, der ihnen gebührt. Sie gruppieren sich heute um das berühmte Bild Melozzos aus der Bibliothek Sixtus IV., das Biagetti früher oder später durch den Christus zu ersetzen hofft, der heute noch immer im Treppenhaus des Quirinals aufgehängt ist.

Die sieben Sakramente des Crespi stammen aus Castel Gandolfo, wo Biagetti auch noch einige andere merkwürdige Bilder entdeckt hat. Der Heilige Sebastian allerdings darf wohl nur mit Biagetti als eine Werkstattarbeit Botticellis bezeichnet werden, keineswegs als eine eigenhändige Arbeit des Meisters, wie es in einer römischen Zeitung hieß.

Auch vier große Gemälde des Andrea Sacchi waren bis dahin vollständig vergessen. Sie waren einmal in den Grotten des Vatikans über den Altären der vier Kuppelpfeiler angebracht und wurden später, wie alle Tafelbilder in S. Peter, durch Mosaiken ersetzt. Sie wurden ebenfalls aus Castel Gandolfo nach Rom gebracht und haben heute im Museo di San Pietro einen würdigen Platz erhalten.

Auch eine Verherrlichung des Konkordats, das Pius VII. mit Napoleon schloß, durch G. B. Wicar — gleichfalls aus Castel Gandolfo — war bis dahin so gut wie unbekannt; das große Gemälde stellt Pius VII. und Kardinal Consalvi, in einem Kreise geistlicher Würdenträger, dar, steht aber hinter dem viel berühmteren Doppelbildnis von David in Paris weit zurück.

Provisorisch fand dieses Gemälde seinen Platz in der Galerie moderner Meister, die heute im Appartamento Pius V. und in der Galleria delle Carte Geografiche verteilt sind. Die Absicht muß mit Freude begrüßt werden, alle diese modernen Bilder von den vatikanischen Sammlungen abzusondern und im Lateran aufzustellen. Es werden dadurch im Vatikan für die alten Meister einige besonders schöne Räume frei, und die neueren Meister wird man hier gerne entbehren.

Ist eine methodische Fürsorge für die Fresken und vor allem für die Tafel-

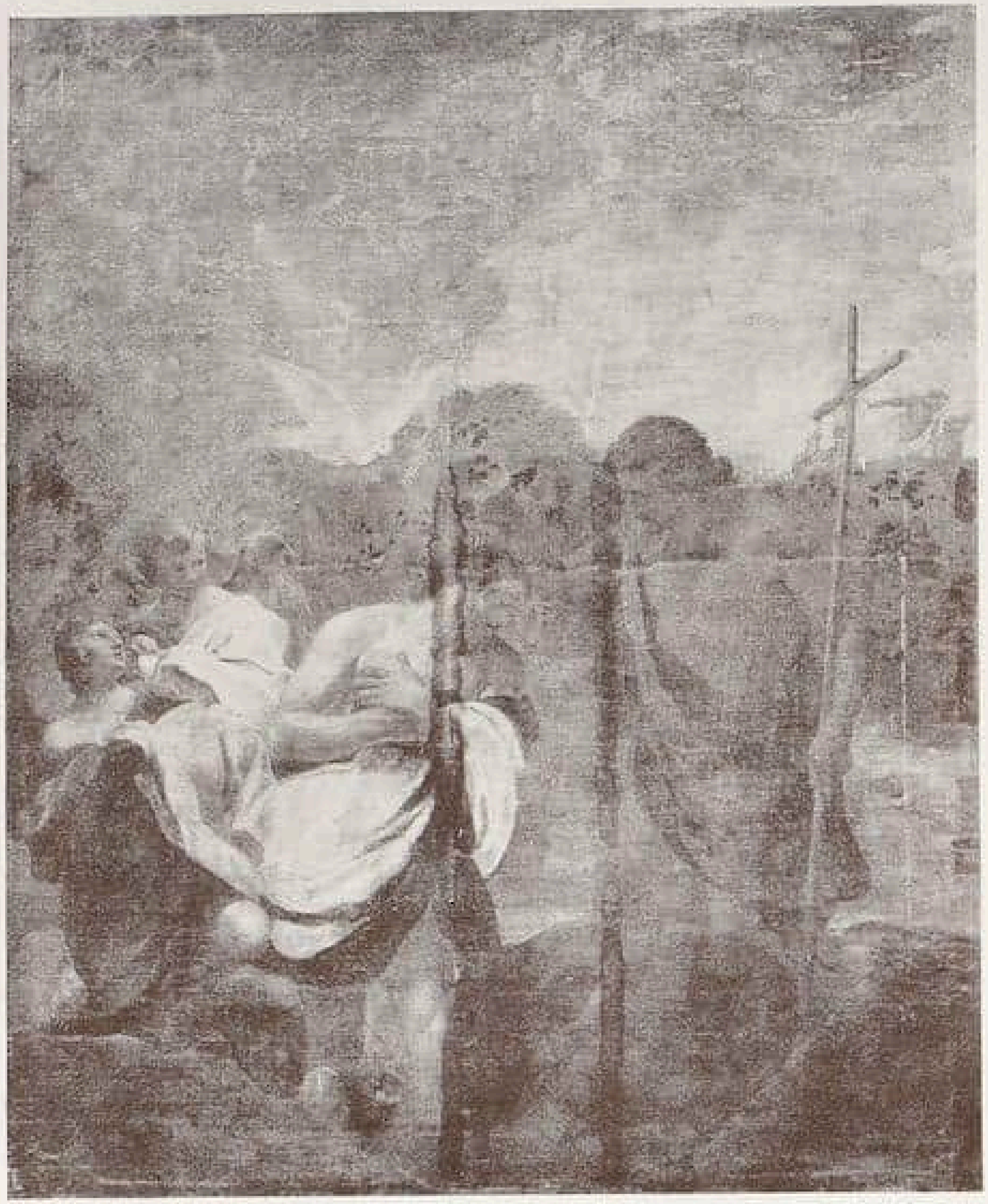


Abb. 3 (Vor der Restauration)

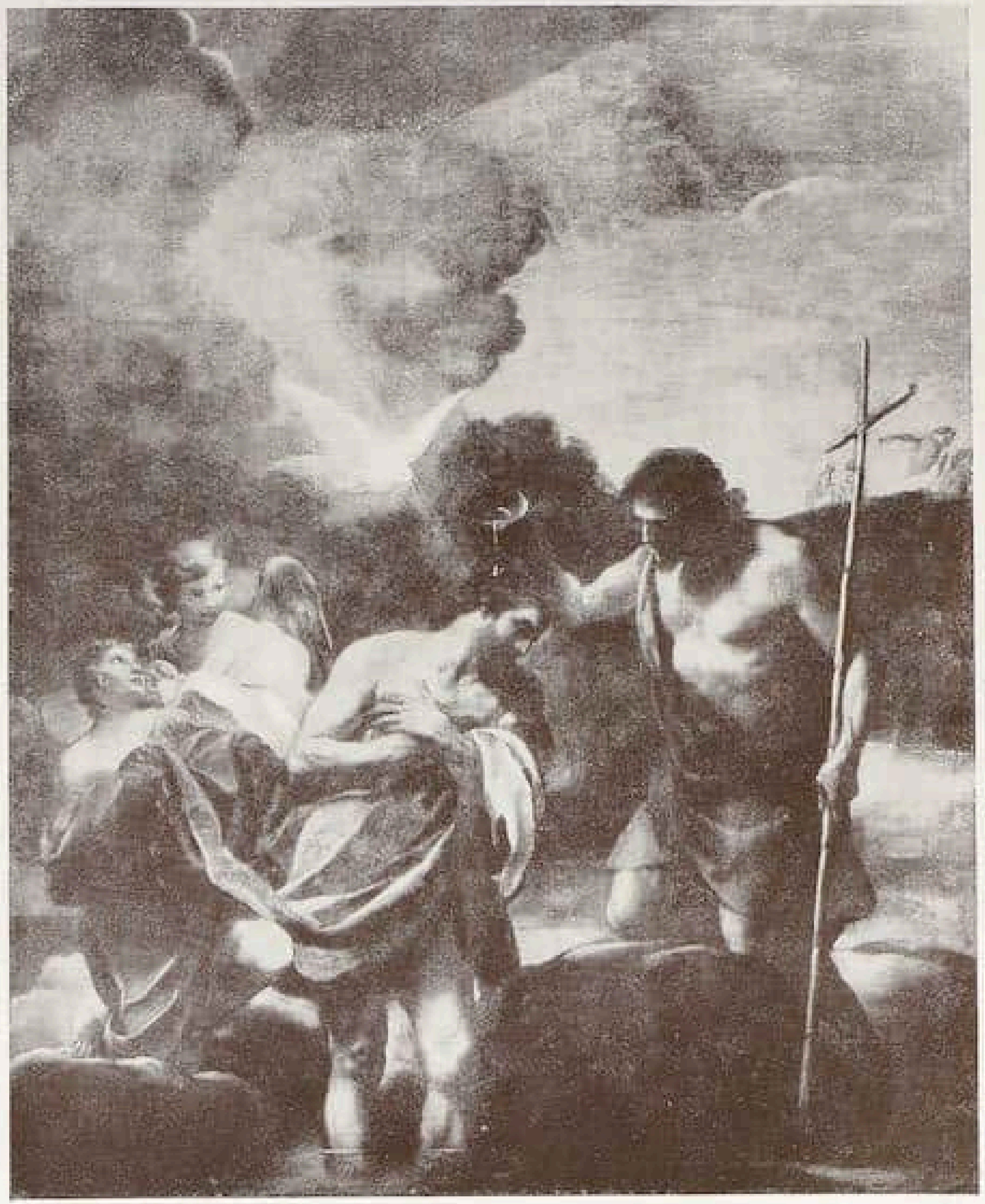


Abb. 4 (Nach der Restauration)

Andrea Sacchi. Taufe Christi

(Baptisterium von San Giovanni in Laterano)

Abb. 1
Wandteller (1922). Graues Steinzeug mit Fischzug des Petrus in blauer und brauner Bemalung
Durchm. 42 cm

Abb. 2
Steinzeugvase (1924). Verkündigung an Maria und an die Hirten
Höhe 32 cm

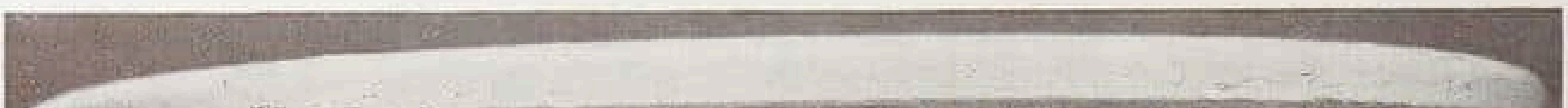


Abb. 3. Taufbecken (1922). Graues Steinzeug, blau bemalt
Breite 100 cm

Keramik von Jais Nielsen

gemälde des Vatikans immerhin erst neueren Datums, so ist die vatikanische Bibliothek schon längst vorbildlich geworden in ihrer Fürsorge für alles, was sich auf Erhaltung und Wiederherstellung von Handschriften und Miniaturen bezieht. Das äußerst schwierige Problem wurde zuerst von dem Präfekten der Bibliothek Ehrle angefaßt und mit jener erschöpfenden Umsicht und peinlichen Gewissenhaftigkeit gelöst, mit denen er allen Pflichten seines schweren Amtes gerecht zu werden versuchte. Wie heute Biagetti ein Laboratorium für Gemälderestaurationen ins Leben gerufen hat, so gründete Kardinal Ehrle bereits vor Jahrzehnten eine Heilanstalt für erkrankte Handschriften. Dies Erbe wird von dem derzeitigen Präfekten, Monsignore Mercati, mit besonderer Treue verwaltet, und ein halbes Dutzend erfahrener Spezialisten sind täglich damit beschäftigt, aus dem ungeheuren Bücherbestande des Vatikans die Bände auszuwählen und wiederherzustellen, die in ihrem Fortbestande bedroht sind und besonderer Fürsorge bedürfen. Auch hier wird natürlich nirgends etwas verbessert oder ergänzt. Alle Geduld, alle Mühe, alle Erfahrung wird ausschließlich auf Beseitigung von Schäden und Schädlingen, auf Festigung und Erhaltung des Vorhandenen gewandt.

So hat sich der Vatikan unter Pius XI. vollständig auf die erhabene Aufgabe eingestellt, die ihm die Geschichte als Hüterin unermeßlicher Kulturschätze heute zuweist. Goethe würde nicht Worte genug des Lobes finden, wäre es ihm vergönnt, die Restauratoren des Vatikans an der Arbeit zu sehen, wie einst die Mönche von SS. Giovanni e Paolo in Venedig.

Jais Nielsen

Ein dänischer Keramiker der Gegenwart

Mit zehn Abbildungen auf drei Tafeln

Von OTTO PELKA

DER geduldigste plastische Werkstoff ist unbestreitbar der Ton; darum wird er auch so oft mißhandelt aus Unverstand und auch aus Übermut. Für diese zwiefachen Entgleisungen bietet die keramische Plastik vielfach Beispiele, die sich besonders gehäuft haben, seitdem nach dem Kriege in den kunstgewerblich interessierten Regionen sich eine auffallende Vielgeschäftigkeit regte. Am meisten verschont geblieben ist noch das Porzellan, bei dem die Schwierigkeit der Herstellung ein heilsames Korrektiv blieb.

Die Folge der leichten Bearbeitungsmöglichkeiten des Tons war, daß allerlei fahrendes Volk im weiten Reiche des Kunstgewerbes sich bemüßigt fühlte, allerlei Stegreifsprüchlein herzusagen, wie es gerade die Mode verlangt. Die wirklichen keramischen Künstler sind bei uns so selten wie anderswo. Um so wertvoller ist uns daher jeder einzelne und so erfreulicher ist es, wenn diese kleine Schar einen Zuwachs erhält, in dem sich persönliches Können unbekümmert um das Tagesgetriebe ausspricht. Ein solcher geborener Keramiker ist Jais Nielsen. Er kam zur Keramik nicht, obwohl er in einem andern Material seine malerischen und plastischen Gedanken nicht ebensogut hätte verwirklichen können, sondern weil dieses allein seinem Formwillen ein adaequates Ziel bot.

Verhältnismäßig spät erst hat sich dem Künstler der Weg gezeigt, auf dem er sich selbst finden sollte. Er wurde am 23. April 1885 geboren. Nachdem er von 1907—1910 in der Kunstschule des Malers Zartmann in Kopenhagen seine erste künstlerische Ausbildung erhalten hatte, widmete er sich der Ölmalerei und interessierte sich besonders für Zeichnung und Komposition. Ein dreijähriger Studienaufenthalt in Paris und wiederholte Reisen nach Italien vermittelten ihm nebenher die Bekanntschaft mit der alten Keramik, und seit dieser Zeit wohl datieren die ersten Absichten, sich mit dieser Farben- und Formenwelt näher zu beschäftigen.

Im Jahre 1915 trat er zu Weihnachten auf einer kleinen lokalen Ausstellung in Kopenhagen zum ersten Male mit einigen keramischen Arbeiten an die Öffentlichkeit. Sie erregten die Aufmerksamkeit weniger durch die Neuheit ihrer Formen — es waren einfache Schalen und Teller aus gewöhnlichem Töpferton —, was sie aus ihrer Umgebung heraushob und sie von allen Erzeugnisen der keramischen Gegenwart absonderte, waren die Malereien, die sich von dem durch einen Überguß aus weißem Pfeifenton hergestellten Malgrunde in einfachen blauen, grünen oder rotbraunen Farben abhoben, und trotz aller scheinbaren Primitivität in Kolorit und Komposition sich sehr bewußt gaben.

Diese frühen Arbeiten, die einzelne Kenner sich sofort für ihre Privatsammlungen gesichert haben, sind daher aus der Öffentlichkeit verschwunden. Es waren auch nur Anfänge, die, wie alle „Incunabeln“ bis zu einem gewissen Grade Versuche darstellten: Impressionistische Malweise, wie auf einer Schale mit einer Jonasszene, wechselte mit Kompositionen, deren zeichnerischer Stil Anklänge an die Antike erkennen läßt; auf einer Deckelvase von ostasiatischer Form sind die Darstellungen der Mittelzone des Rumpfes, eine liegende Eva mit dem Apfel in der Hand und ein sitzender, von der Frucht

essender Adam, um nach Art des Holzschnitzers eine flache Reliefwirkung zu erzielen, in den Konturen mit kräftigen Schnittlinien umrissen.

Für alle diese Versuche diente als Unterlage der gewöhnliche Töpferton, dessen Brennen in kleinen Betrieben und ohne großen technischen Aufwand an Betriebsmitteln durchführbar ist.

Ein Wendepunkt in seinem Schaffen trat ein, als er 1920 dem künstlerischen Mitarbeiterstab der Königlichen Porzellanfabrik in Kopenhagen sich anschloß. Bedeutungsvoll wurde für ihn dieser Schritt in mehrerer Hinsicht. Ließen die Schöpfungen der vorangehenden Jahre ihn als einen Suchenden erkennen, der den Reichtum seiner künstlerischen Gedanken in immer neuen technischen Ausdrucksweisen in die Erscheinung treten ließ, so ändert sich seit diesem Zeitpunkt das Bild seiner künstlerischen Tätigkeit wie mit einem Schlage, und es scheint so, als ob er jetzt erst das Ziel seines Schaffens klar erkennt.

Als Werkstoff dient ihm jetzt zunächst ausschließlich der Steinzeugton, und zwar nicht die feingeschlämmte Masse, die die Manufaktur sonst verwendet, und in der Künstler wie Hugo Liisberg oder Georg Thylstrup ihre farbig bemalten Plastiken herstellen, sondern eine Abart von etwas grobkörniger Struktur, die im Brande eine nicht so porzellanartig glatte, vielmehr eine leicht angerauhte Oberfläche bekommt und die Art seiner Pinselführung nachdrücklicher zur Geltung bringt.

Mit dem Wechsel des Materials vollzieht sich gleichzeitig ein Wechsel der Formen. Es kam ihm wohl bis dahin mehr darauf an, eine geeignete Malfläche für seine Kompositionen zu finden, als in den Formen seiner Geräte eigenes zu geben: hatten ihn früher gewisse Arten ostasiatischer Töpfereien mit ihren weich gebogenen Flächen angezogen, so beginnt er jetzt sich in der älteren nordeuropäischen Keramik umzusehen und findet hier Anregungen, die ihn in den Stand setzen, seinen Formgedanken, denen das Zierliche und das dekorativ Elegante nicht liegt, zum Ausdruck zu verhelfen. Für seine figurenreichen Kompositionen benötigt er entsprechende Flächen, und es ist erstaunlich, mit welchem technischen Mut er an die Herstellung von so großen Stücken wie der Taufschale, und der beiden großen Vasen mit den Moses- und Davidszenen herangeht. Das sind Leistungen, die selbst einem „gelernten" Keramiker, und noch dazu in dem gewählten Material, nicht leicht fallen dürften.

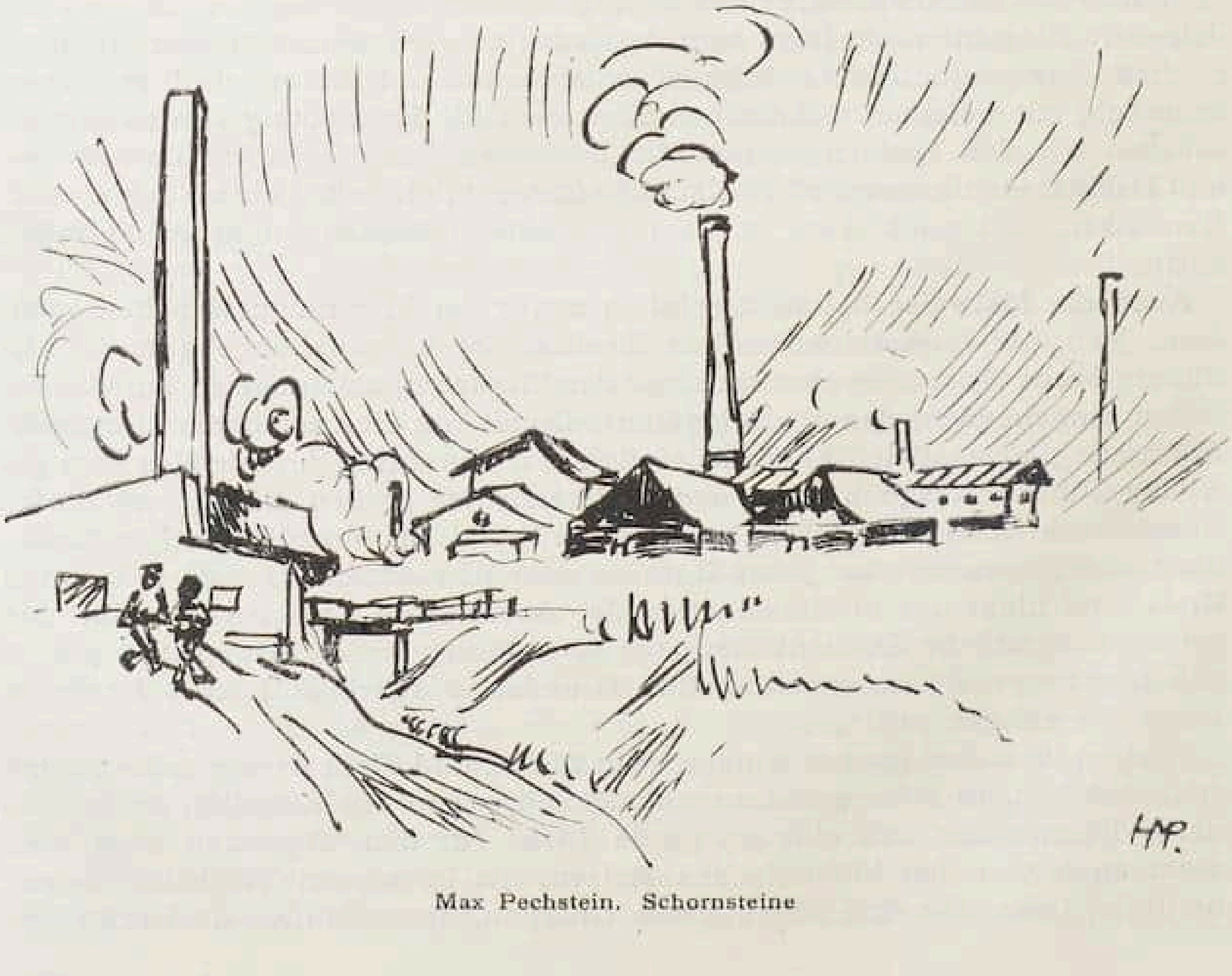
Auch die Malweise hat sich, seitdem er für die Manufaktur arbeitet, geändert. Von der impressionistischen Technik ist er ganz abgekommen; die frühere breite Vortragsweise hat einer detaillierteren, zeichnerisch auf Einzelheiten eingehenden, den Platz geräumt. Damit hat sich auch die stilistische Auffassung gewandelt. Augenscheinlich hat die Miniaturmalerei einen gewissen Einfluß ausgeübt. Bei den Malereien der großen, bereits erwähnten Vasen denkt man unwillkürlich an die Frühzeit der abendländischen Buchillustration, etwa an den Josua-Rotulus oder den Albani-Psalter, und ihren Kreis, und nicht nur in Einzelheiten der Ausführung kommen von dort her verwandtschaftliche Ähnlichkeiten; die Anordnung in den Gruppenbildungen, wie überhaupt die kompositionellen Grundzüge scheinen letzten Endes in jenen Ursprüngen zu liegen.

Nielsen ist seiner ganzen Anlage nach Maler, und darin beruht seine Hauptstärke. Allein, es wäre geradezu unnatürlich, wenn ein Künstler, der ein so tiefes Verständnis und eine so große Liebe für den Töpferton zeigt, sich nicht auch von den bildnerischen Reizen, die in seinem Werkstoff liegen, berühren ließe. Die drei abgebildeten Gruppen, deren Motive dem religiösen

Vorstellungskreis entnommen sind, sind charakteristisch für seine, auch wo sie sich ins Plastische übersetzt, doch immer sich treu bleibende malerische Veranlagung. Es fehlt ihm das „Bildhauerische", das Blockgefühl. Alle diese Gruppen sind auf Einansichtigkeit konstruiert; obwohl sie als freistehende Bildwerke anscheinend gedacht sind, können sie doch ohne Rückendeckung nicht zur Geltung kommen. Ebensowenig ist die Susanna-Figur ein plastisches Wesen, aber als Versuch, malerische mit plastischer Optik zu verbinden, immerhin nicht belanglos.

Bei den reichen Möglichkeiten, die die in einer großen Manufaktur verwendeten verschiedenartigsten Werkstoffe bieten, und bei seiner Veranlagung spürsinnig den Geheimnissen der Technik nachzugehen, mußte er auch zum Porzellan kommen. Die Neigung, in den frühen keramischen Produkten wertvollere, weil ursprüngliche, Qualitäten zu sehen als in denen aus Zeiten verfeinerter Farben- und Formengebung, führte ihn zu dem Problem der Seladonglasuren, deren Herstellung von Zufällen zu befreien und eine den jeweiligen künstlerischen Absichten entsprechende Verwendung zu ermöglichen, noch nicht restlos gelungen ist. Nielsen führte in diesem Material sowohl Gruppen (Simson mit dem Löwen, den barmherzigen Samariter) wie auch Gefäße aus, von denen eine sich in der Form an einen bekannten ostasiatischen Typ anlehnende Vase mit Mosesdarstellungen in einem flachen Relief (Vgl. meine Keramik der Neuzeit, Abb. 92) wohl als die gelungensten Versuche anzusehen sind.

Wohin ihn sein Weg führen wird, läßt sich bei Nielsen noch nicht absehen. Bei seiner Vorliebe für religiöse Stoffe und seinem strengen Formwillen scheint er für die Erneuerung der kirchlichen Kunst eine wegweisende Bedeutung, und nicht allein in seinem engeren Vaterlande, gewinnen zu können.



Max Pechstein. Schornsteine

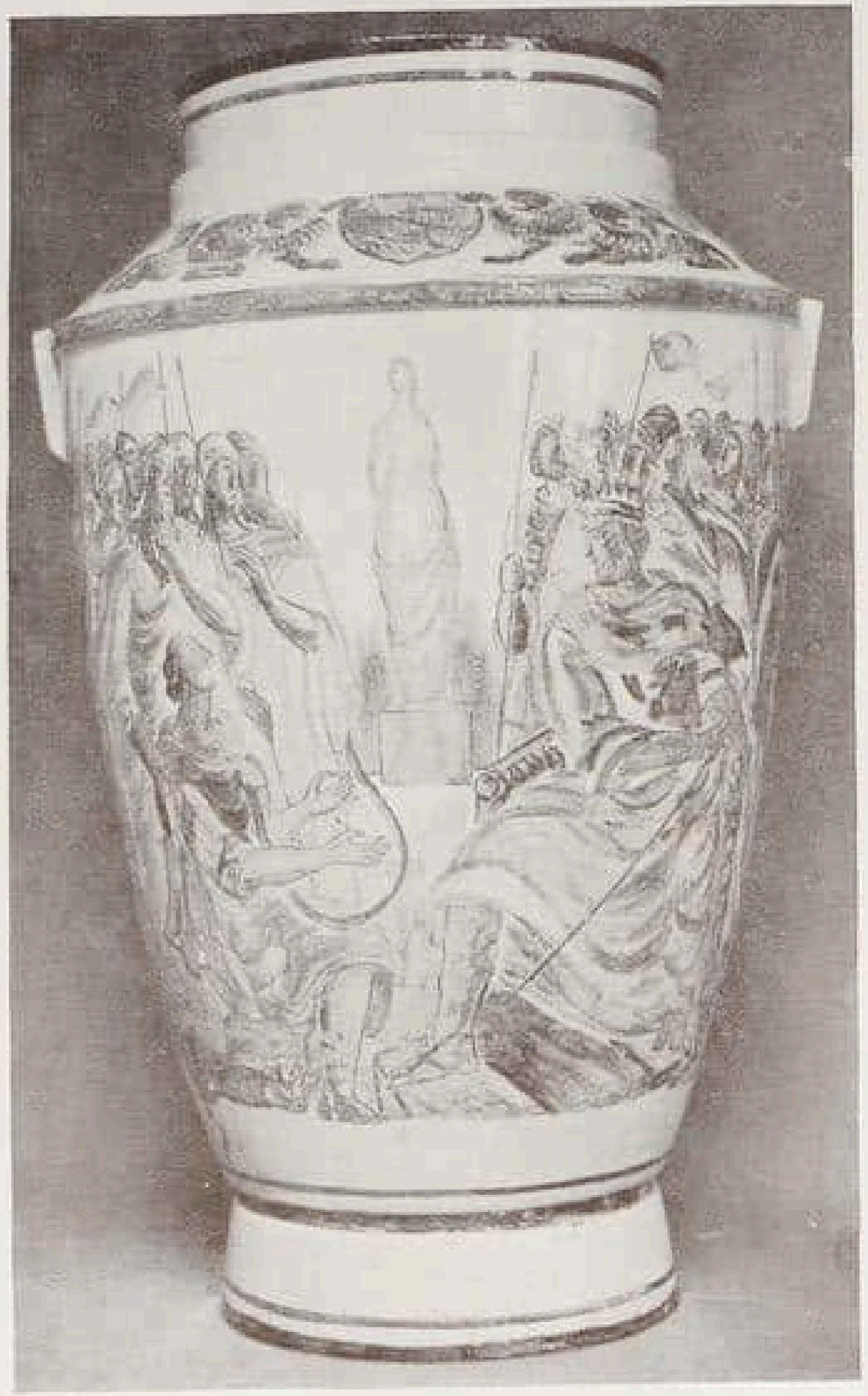


Abb. 4
Vase mit Saul und David (1922)
Höhe 100 cm

Abb. 5
Anbetung der hl. drei Könige und der Hirten (1921). Höhe 95 cm

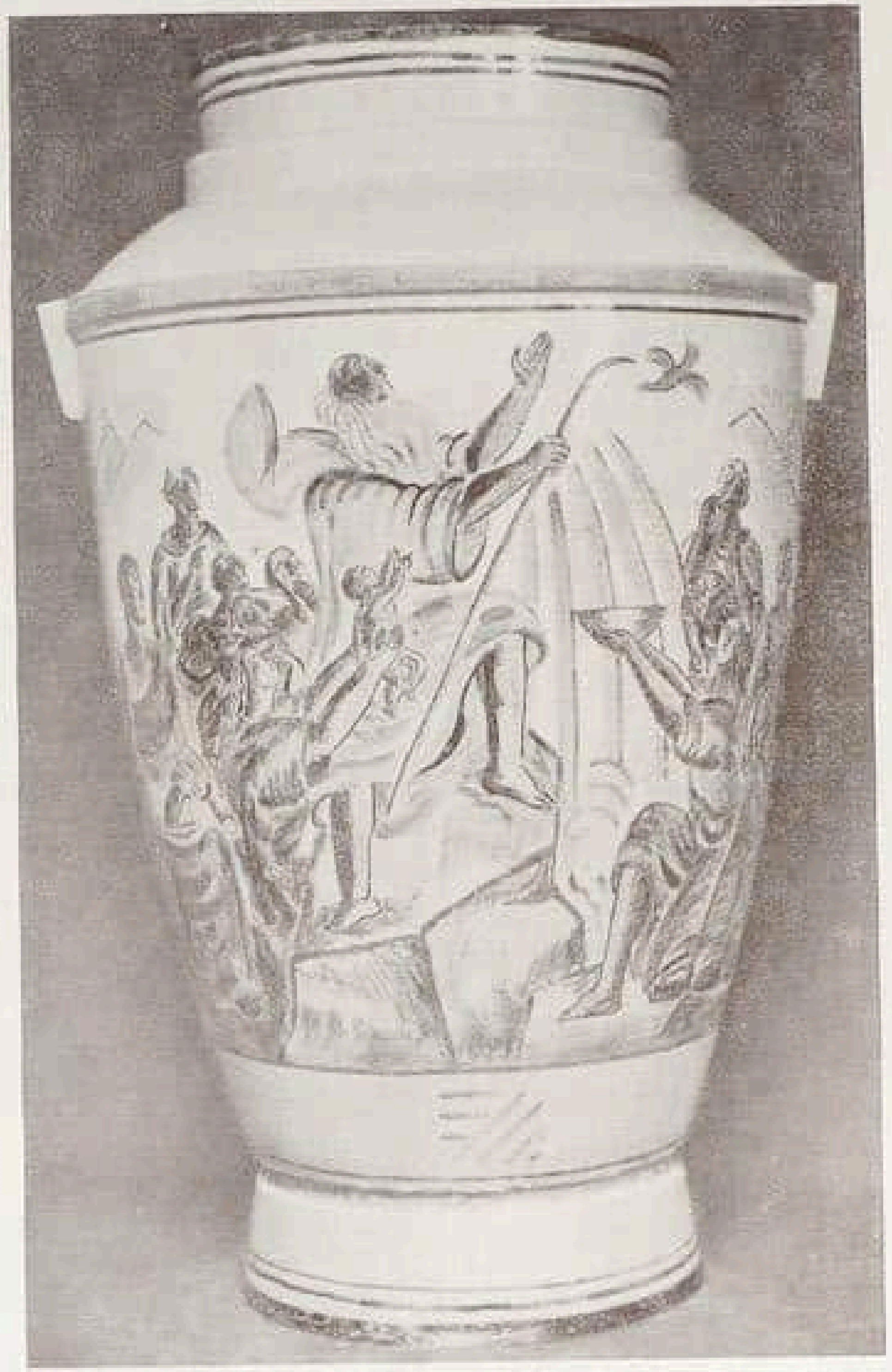


Abb. 6
Vase mit Szenen aus der Geschichte des Moses (1922)
Höhe 100 cm

Graues Steinzeug mit blauer und brauner Malerei von Jais Nielsen

Abb. 7
Der barmherzige Samariter (1923). Steinzeug, grau glasiert
Höhe 30 cm

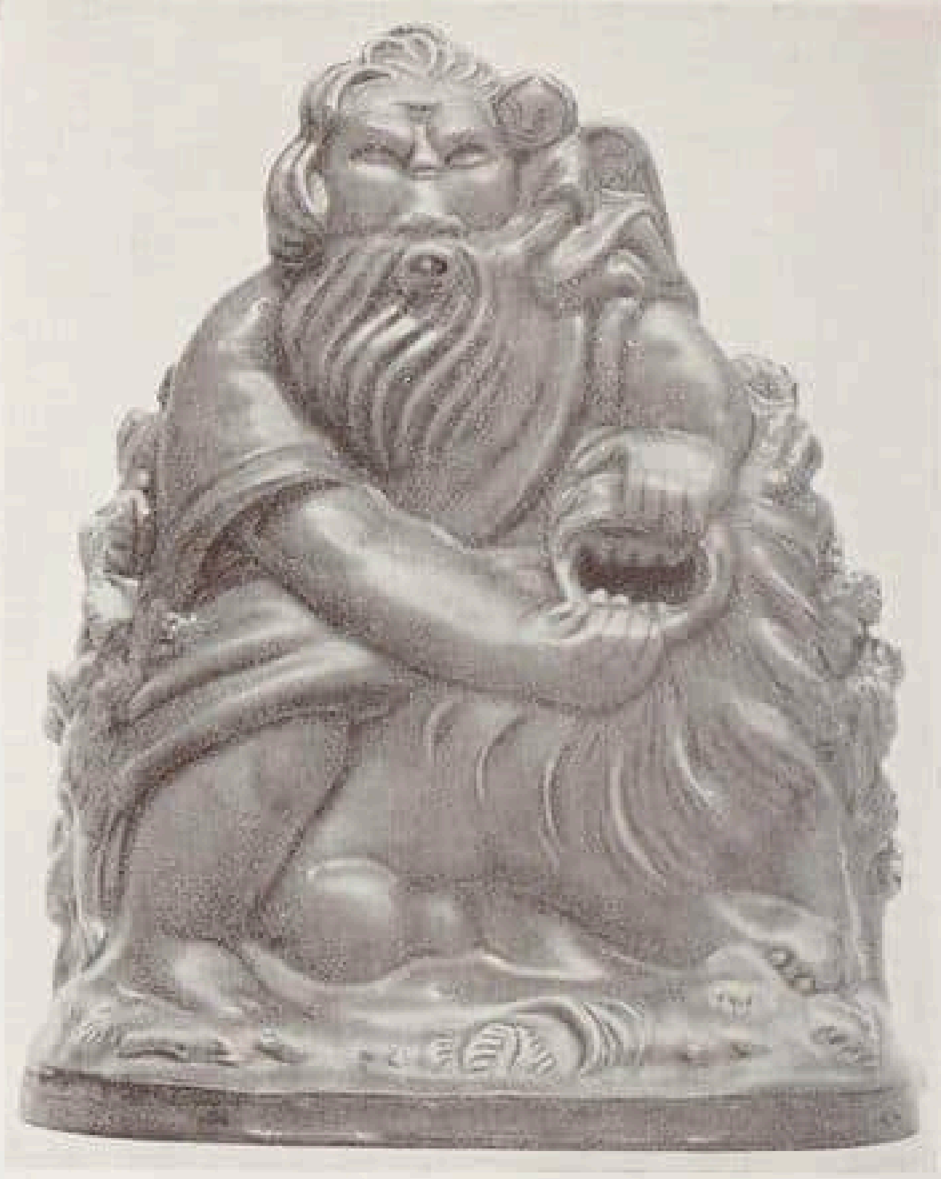


Abb. 9
Simson mit dem Löwen (1923). Seladon, graugrün
Höhe 28 cm

Abb. 8
Paulus tötet die Lüge (1924). Steinzeug in blauer, rosa, brauner, grüner und schwarzer Bemalung. Höhe 67 cm

Abb. 10.
Susanna (1921). Graues Steinzeug, blau und grün bemalt. Höhe 25 cm

Keramik von Jais Nielsen

RUNDSCHAU

GEORG KOLBES EBERT-BÜSTE

Die Ausschmückungskommission des Deutschen Reichstages (der vermutlich auch seine Kantine von einem paritätisch zusammengesetzten Ausschuß politischer Volksvertreter verwalten läßt) hat die Aufstellung der von Georg Kolbe modellierten Porträtbüste des ersten Reichspräsidenten abgelehnt, gestützt auf ein Gutachten ihres Beraters Professor Hugo Lederer, das durch seinen schroffen, ja geradezu rüden Ton Aufsehen erregt und die wohl einmütige öffentliche Meinung gegen sich empört hat. Die Akademie der Künste hat geglaubt, diesen Konflikt zweier ihrer prominentesten Mitglieder auf die Ursache persönlicher Verärgerung zurückführen zu sollen, und hat auf dieser Grundlage eine Beilegung angebahnt. Diese Unterstellung unsachlicher Motive Lederers, berechtigt oder nicht, trifft keinesfalls den Kern der unerfreulichen Angelegenheit. Der Tenor des mit billigsten ästhetischen Thesen verbrämten Gutachtens ist einfach hanebüchen; kein kritischer Schriftsteller würde sich eine derartige Ausdrucksweise selbst an minder prekärer Stelle und gegen einen weniger ausgezeichneten Meister herausnehmen, obgleich ihn nicht einmal die kollegiale Zurückhaltung binden würde, die hier eine Selbstverständlichkeit des Taktes gewesen wäre. Andererseits möchte man der natürlichen temperamentvollen Einseitigkeit des schaffenden Künstlers Manches zugute halten und wird in der Beurteilung der Büste selbst vielleicht eine gewisse Enttäuschung verstehen können, bei aller Wertschätzung ihres Verfassers gerade.

Geheimrat Justi hat das Streitobjekt sofort ausgestellt, und soweit sich ohne Kenntnis der Licht- und Raumverhältnisse in der Halle des Reichstagsgebäudes die Wirkung ermessen läßt, scheint sie mir nicht eben die günstigste und dies Werk kaum Kolbes gelungenstes. Statt äußerlicher Repräsentation und hohler Markanz hat der Künstler versucht, ein nach innen gekehrtes, stilles, beschlossenes Antlitz zu bilden; dabei aber ist eine gewisse Verblasenheit aufgekommen und die eigentümliche Festigkeit der Züge des Dargestellten zur verschwommenen Würde abgestumpft worden. Insbesondere hat der Mund wenig Kraft, und die Augen wirken, als seien sie des Kneifers gewohnt und ohne den blicklahm. Auch die körperliche Gedrungenheit des Mannes ist in der skizzistisch zerlockerten Modellierung nicht recht herausgekommen, zudem schädigt ein ganz unmetallisches Grüngelb des Bronzetons die Gewichtigkeit der Gesamtform. Im Profil und auf größere Entfernung ist freilich die Wirkung geschlossener und mächtiger, tritt man dann aber von Ungefähr vor Rodins nicht weit davon aufgestellten Falguièrekopf, so erlebt man doch eine ganz andere Übertragungskraft bei innerlichster Haltung, eine ganz andere Konzentration trotz malerischer Zerpflügung. Einwände lassen sich also durchaus vorbringen, wennschon es dahingestellt bleiben muß, ob sie eine kränkende Abweisung des gleichwohl die Hand eines Bildners von hohem Rang bekundenden Werkes rechtfertigen.

Der sonst leider nicht betonte Kernpunkt des Falles aber ist die leidige Verwechslung von Produktivität und Sachverständigkeit, die immer wieder trotz allen schreckenden Erfahrungen den schaffenden Künstler zum Kunstrichter beruft. Von seltenen Ausnahmen abgesehen, sind Künstler die verständnislosesten, ungerechtesten und gröbsten Kritiker, die sich nur denken lassen; es wird Zeit, daß man aufhört, ihnen als Juroren und Rezensenten andere Künstler auszuliefern. *Willi Wolfradt.*

Zu diesem unerfreulichen „Fall" ist nachzutragen, daß inzwischen ein Dutzend deutscher Museumsdirektoren — von Baum bis Waldmann — eine öffentliche Vertrauenskundgebung an Georg Kolbe gerichtet haben, deren dieser Künstler eigentlich kaum bedurft hätte. *B.*

Sammlungen

BARCELONA

Die moderne Abteilung der städtischen Museen im Ausstellungsgebäude nahe des „Parque" in Barcelona ist für das Publikum geöffnet worden, während die archäologische Abteilung im Museum innerhalb des „Parque" verblieben ist.

Die meisten Werke sind Heimatkunst, deren Meister außerhalb ihrer Grenzen keine Bedeutung haben. Unter ihnen ist aber ein Künstler, I. A. Clavé, der bis jetzt leider ziemlich unbekannt war. Sein Stil erinnert an die Nazarener oder an Ingres, „die Venus mit den Tauben" kommt dem Meister von Montauban am nächsten.

Dann folgen Mercadé, Marti y Alsina, Fortuny, Simó Gomez, Caba usw.

Die Freunde junger Kunst würde außer dem Vorläufer Nonell noch der „Harlekin" von Picasso interessieren, dies prachtvolle,

rätselhafte Werk, das Picasso 1918 schenkte. Ferner erwähnen wir noch die Malereien von Sunyer und die Skulpturen von Casanova und Gargallo, der übrigens ziemlich schlecht vertreten ist. Die ausländische Abteilung ist von Engländern, Italienern und Belgiern überschwemmt; darunter sind bemerkenswert eine Reproduktion des „ehernen Zeitalters" von Rodin und einige kleine Bronzen von Meunier, eine helle Landschaft mit den Ufern des Loing von Sisley ein guter Leistikow, Landhaus am Abend, und die herbe „Heilige Familie" von der Polin Mela Muter. *C.*

ULM

Museum der Stadt. Die moderne Abteilung des Museums erwarb neuerdings eine Anzahl bedeutender Kunstwerke. Unter ihnen seien folgende Gemälde erwähnt: Josef Wannenmacher, Verzückung der hl. Theresa (1741), frühestes bekanntes Bild des Künstlers, Januarius Zick, Himmelfahrt Mariä, Studie zum Hochaltarbild in Elchingen, Eugène Delacroix, Farbstudie zur Dantebarke des Louvre, Hans Brühlmann, Toggenburger Landschaft (1908), Karl Hofer, die Kartenspieler (1924), Alexej v. Jawlensky, La Santa, Ludwig Moos, Heiligenberg (1924), A. H. Pellegrini, Die Sintflut (1912), Sérusier, Bretonisches Bauernhaus (1890), Paul Strecker, Hafen von Toulon (Geschenk von B. Schott's Söhne in Mainz). — Als Leihgaben erhielt das Museum von der Galerie Flechtheim: Maurice Kisling, Weiblicher Akt, Heinrich Nauen, Frau mit Katze, Georges Rouault, Die Richter, Karl Sohn, Fest auf Bali. — An Bildwerken wurden erworben: Wilhelm Fehrle, Kniende, Hermann Haller, Jüngling. Als Leihgaben erhielt das Museum: Bildnis des Malers Köppen von Ulfert Janssen, Bronzen von Aristide Maillol, Constantin Meunier und Renée Sintenis. — Die moderne Graphik konnte außerordentlich vermehrt werden. Die wichtigsten Schöpfungen sind den Sommer über im Kupferstichkabinett ausgestellt. Unter den Künstlern, von denen neue Blätter erworben wurden, seien genannt: Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, Paul Cézanne, A. Dix, James Ensor, Lyonel Feininger, Ernesto de Fiori, Rudolf Großmann, Erich Heckel, Karl Hofer, E. L. Kirchner, Paul Klee, Käthe Kollwitz, Otto Lang, Marie Laurencin, Max Liebermann, Oskar Moll, Heinrich Nauen, Rolf Nesch, Emil Nolde, Julius Pascin, Karla Pohle, Auguste Renoir, Edwin Scharff, Otto Schoff, Renée Sintenis, Maurice Sterne, Christian Tonny, Otto v. Waetjen, Albert Weißgerber und Wolfgang Zeller.

Am 4. Oktober wird das von Julius Baum neugeschaffene Museum erstmalig der Öffentlichkeit erschlossen werden. *n.*

Ausstellungen

DIE GROSSE SCHWEIZER KUNSTAUSSTELLUNG IN KARLSRUHE

Mit dem Beiwort „groß" wird gegenwärtig etwas verschwenderisch gearbeitet. Jede lokale Angelegenheit bläht sich auf und sucht durch lautes Tamtam die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zu lenken (wenigstens bilden die Veranstalter sich das so ein). Aber im Falle der Schweizer Ausstellung ist das Attribut berechtigt. Es sind rund 1200 Werke der Malerei, Plastik und Graphik beigebracht, die ihrer Qualität und Zusammensetzung nach ein ausgezeichnetes Gesamtbild der Schweizer Kunst der Gegenwart und des 19. Jahrh. darstellen. Beinahe 400 Werke gehören der retrospektiven Abteilung an, 800 den Lebenden, die mit 140 Namen vertreten sind. Einzelne Persönlichkeiten sind in besonderen Kabinetten gruppiert, deren mehr intime Art den feineren Qualitäten oder kleineren Formaten zugute kommt. Andererseits prangen die großen und starken Monumentalkünstler in Sälen von entsprechenden Ausmaßen. So ist gleich der Eindruck des achteckigen Hauptraumes überaus festlich und packend mit den hellen und starken Werken von Hodler, Buri, Amiet, zu denen sich als Plastik die große schreitende Amazone des verstorbenen Baslers Carl Burckhardt gesellt. Man hat hier sofort die Empfindung von Schweizer Urtümlichkeit und Kraft, gepaart mit starken formalen Werten, in denen sich der Ausgleich germanischer Empfindung mit romanischer Kultur harmonisch vollzieht.

Die Monumental-Kunst nimmt auch weiterhin einen breiten Raum ein, teils in fertigen Werken, teils in Entwürfen für Kirchen, Schulen u. dgl. Hans Brühlmann und Alfred H. Pellegrini ragen unter den Ostschweizern hervor, Alexandre Blanchet, vielseitig und leicht schaffend, unter den Westschweizern. Nach klassischer Ausdrucksweise in Komposition und Durchbildung des Einzelnen strebt Paul Theophil Robert, der mit Bildnissen im Stil des Ingres (nur ohne dessen Temperament) und mit einem vielfigurigen Bild „Nach dem Bad" für die meisten von uns eine Entdeckung bedeutet. Die neuen Namen mehren sich, wenn man zu den Genfern kommt. Hier ist französische Malkultur voll Delikatesse am Werk. Blanchet, der mit 19 Werken (Stilleben, Porträts, Akt,

Komposition) überraschend reich zur Stelle ist, wurde schon genannt; es folgen Maurice Barraud, etwas lässig in der Form, aber koloristisch sehr fein, G. François, W. Gimmi (der zwar aus Zürich stammt, aber in Paris lebt) u. a. mehr. — Einen geschlossenen Eindruck hinterlassen die Basler mit dunkeltonigen Porträts und Landschaften, in denen die Malkultur von der Art Leibls gepflegt wird. Da ist J. J. Lüscher mit einem Familienbild und einer schwarzgrünen Juralandschaft, Carl Dick mit einem ausgezeichneten Porträt des Bildhauers Roos, N. Donzé mit einer schweren Rheinlandschaft und der etwas naive Herm. Huber mit zahlreichen, in sich zu gleichartigen Familienbildern im Zimmer oder Garten. — Einen vortrefflichen Eindruck hinterläßt der altmeisterliche Hans Sturzenegger und der starkfarbige Ed. Vallet, der volkstümliche Stoffe künstlerisch anpackt.

Die Hauptstützen der schon historisch gewordenen Schweizer Kunst sind naturgemäß F. Hodler und A. Böcklin, denen noch (der etwas schwach vertretene) Segantini und der phantastische A. Welti sich anreihen. Auf Hodler entfallen allein rund 60 Nummern, die auch den frühen Meister vortrefflich zur Geltung bringen. Da ist das entzückende Mädchenbildnis in Samtbraun und Rosa aus dem Genfer Museum, das historisch gewordene Schützenbild „Grütli", wundervolle Landschaften vom Thuner- und Brienzer-See, der zusammengeknickte Mann, der den Kopf seitwärts auf die Stuhllehne legt (Enttäuschte Seele), dann das kraftvolle „mutige Weib" im Boot, die Version der „heiligen Stunde", die nach Luzern gehört, die zarte „kranke Frau" und viele Studien, die den Entwicklungsgang Hodlers lückenlos verfolgen lassen.

Ebenso stark, nur in anderer Art, wirkt dann der Böcklin-Saal mit über zwei Dutzend Werken des Farbenzauberers, darunter nicht ein schwaches. Angesichts dieser Fülle an Können und Phantasie, an Naturverlebendigung und Formkraft vergißt man, daß es je einen „Fall Böcklin" gegeben hat (der ja nur eine Reaktions-Erscheinung war).

Auch bei den älteren Meistern macht man viele kostbare Entdeckungen. Da wirkt H. Füßli durch seine Genialität, M. Disteli, dem ein Kabinett eingeräumt ist, durch die Leichtigkeit seiner Zeichnung, die beiden Töpffer mit Landschaften und witzigen Karikaturen, Alb. Welti mit seiner erfindungsreichen Graphik, Stauffer-Bern mit seinen strengen Radierungen. Die ältere Landschaftskunst zeigt sich bei Joh. J. Biedermann von ihrer sachlich-liebevollen Seite, schwingt bei Calame zu festlicher Größe und holt bei F. Schider impressionistische Wirkungen. Auch E. Morgenthaler fesselt durch seinen geistvollen Impressionismus, während das Kreidolf-Kabinett zarte Blumen- und Märchenstücke und das Walser-Kabinett reizende Kleinigkeiten darbietet. — Unter den älteren Malern ragt noch Frank Buchser hervor, der in Bildnissen und Landschaften Errungenschaften des Impressionismus vorwegnahm und sie in seine gesunde herbe Schweizer Art einschmolz.

Bei der Plastik überragt Hermann Haller durch beschwingte Seelenhaftigkeit seiner Figuren alle Mitbewerber. Aber Carl Burckhardt rückt neben ihn durch seine eindrucksvoll vereinfachende Größe. Die Maler Amiet und Hodler sind mit interessanten Bronzebüsten vertreten (mit einem Ölbild auch Gottfr. Keller). Sonst nimmt vor allem noch Herm. Hubacher für sich ein, ebenso E. Kissling und Otto Roos. Die Anordnung der Plastiken, teils bei den Gemälden, teils in einem eigenen halbrunden Saal ist geschmackvoll und geschickt durchgeführt. Überhaupt zeigt die ganze Anlage die umsichtige Hand von Dr. Storck, der mit großer Energie und Sachkenntnis (die auch gerade von den Schweizer Vertretern anerkannt wird) diese repräsentative Schau zusammengebracht hat. Da nicht der zufällige Atelierbestand, sondern bereits gesiebter öffentlicher oder privater Galeriebesitz die Grundlage der Ausstellung ausmacht, war ihre Qualität von vornherein verbürgt. Daß sie so hoch und rein ausfallen würde, konnte trotzdem nicht erwartet werden. Um so mehr lohnt das Resultat die aufgewendete Anstrengung. Daß ein solches Unternehmen, das gar keinen merkantilen Einschlag hat, auch finanziell vorteilhaft abschneide, kann freilich kaum erwartet werden; da stehen Ausgaben und Einnahmen von vornherein in einem zu ungleichen Verhältnis. — Die Bedeutung der Veranstaltung als wertvolle Kulturtat wurde durch die feierliche Eröffnung unterstrichen, an der offizielle Vertreter der schweizer und deutschen Regierung sowie zahlreiche Künstler teilnahmen.

Karlsruhe. *W. E. Oeftering.*

Nachschrift: Mit dem letzten August mußte die Schweizer Kunst aus der Ausstellungshalle geräumt werden, da diese für September den Dentisten zugesagt war. Man setzt auch hier mit fiebriger Emsigkeit eine Veranstaltung auf die andere. So haben jetzt „Unsere Zähne" die Kunst hinaus-

gebissen. Direktor Storck flüchtete etwa die Hälfte des Materials in die staatliche Kunsthalle, wo es in der gepflegteren Umgebung noch edler zur Geltung kommt.

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Ein moderner, indischer Maler / Moderne, italienische Kunst / Seicentisten / Eine neue Galerie / Cézanne.

In der Tooth Gallery sind die Aquarelle des indischen Malers Fyzee-Rahamin zu sehen, der einen Teil seiner künstlerischen Ausbildung unter dem verstorbenen Sargent erhalten hat und 1908 in seine Heimat zurückgekehrt war. Sie stellten eine sonderbare Mischung von westlichen und östlichen Einflüssen dar, ohne daß eine volle Stileinheit zustande gekommen wäre. Was das indische Erbe betrifft, so knüpft der Maler, wie seine scharfgefaßten, flachen Porträts indischer Notabeln zeigen (A Rajpur Sirdar, A Rajput Warrior) an die Mogulschule an. Nur weisen die Gesichter eine stärkere Modellierung auf als zur Zeit der indisch-persischen Malepoche üblich war. Ja, die Gesichter sind gelegentlich dermaßen herausgearbeitet, daß sie sich vom übrigen Teil des Körpers zu entfernen scheinen. Seine Männerporträts sind weit glücklicher als seine Frauenbildnisse, bei denen die Tendenz nach poetischer Schönheit mit dem Bedürfnis nach Porträtähnlichkeit in Konflikt steht. Dem Maler scheint wohler zu sein, wenn er, ungestört von der Realität, in legendären Szenen seine Frauen so schön malen kann, wie er will, das heißt, sich den bereits geschaffenen Formeln seines Landes anschließen darf. Sehr liebevoll ist der Kopf des Mahatma Gandhi erfaßt, der vor einem diskret angedeuteten Spinnrade sitzt, dem Symbol seiner Heilslehre. Die Landschaften, gesehene und erträumte, sind übrigens westlicher empfunden als die Figuren.

In der Lefèvre Gallery stellen sich moderne, italienische Maler und Bildhauer vor. Die Ausstellung wurde vom hiesigen, italienischen Botschafter eröffnet mit der bei einem solchen Anlasse üblichen Formel, daß die Kunst die Bande zwischen den beiden Nationen stärken möge. Die Verbrüderung der beiden Länder wird durch die Ausstellung bei Lefèvre kaum beschleunigt werden, aber man darf zum mindesten sagen, daß dem Abschluß eines Schutz- und Trutzbündnisses zwischen den englischen und italienischen Akademikern nichts im Wege steht. Man hat fast alles Leinwände nach London geschickt, für deren Genuß das englische Publikum bereits durch die einheimische Bilderfabrikation vorbereitet war: Späte, zahme Nachfahren des französischen Impressionismus. Die Ausstellung wäre entschieden interessanter geworden, wenn man den vielen Schafen auch ein paar futuristische Wölfe hinzugefügt hätte, aber offenbar war den Herren des italienischen Komitees bedeutet worden, daß man in London keinen Nonsens verstünde. Hie und da stößt man auf ein Bild, dessen Farben mit Geschmack zusammengestellt sind oder in dessen Figuren etwas von der noblen Würde dieses oder jenes großen italienischen Meisters nachzittert, ohne daß man sich deswegen für seinen Schöpfer interessieren könnte. Die kühnsten Leistungen der Ausstellung sind die des Malers Magnelli („Sienesische Landschaft" und „Straße von Montuglio"), die einen sehr eindringlichen Rhythmus aufweisen. Der Katalog ist ein Meisterstück der Naivität. Er erzählt uns zum Beispiel, daß der Maler Pompeo Borra „der italienischen Tradition der besten Periode folge". Da das Bild selber keinen näheren Aufschluß gibt, so wissen wir nun leider nicht, welche Periode augenblicklich in Rom oder Florenz für die beste gehalten wird.

Der Burlington Fine Arts Club hat wieder eine Ausstellung von in englischem Privatbesitz befindlichen Seicentisten zusammengetragen. Eine Ausstellung von diesem Umfange und Reichtum zu arrangieren, ist freilich in England etwas leichter als anderswo. Wenn der englische Gentleman des achtzehnten Jahrhunderts von der „grand tour" zurückkehrte, so war unter den mitgebrachten Schätzen, wenn nicht jedesmal ein Guido Reni oder ein Carlo Dolci, so doch ein anderer Maler des siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts zu finden. Lord Chesterfield riet seinem Sohne, worauf Osbert Siwell in seiner glänzenden Einleitung des vornehmen Kataloges aufmerksam macht, auf keinen Fall zwei Bilder von Tizian zu kaufen, die er nach Hause bringen wollte. Die Summe von 200 Pfund sei ungeheuer und man halte gegenwärtig von dem Maler in Paris nicht sehr viel. Wahrscheinlich hat sich der Sohn den Rat zu Herzen genommen und ein späteres Jahrhundert gewählt. Heute gibt es in England kein großes Landhaus, in dem nicht Sei- oder Settecentisten an der Wand hingen, wenn auch sehr oft unter einer ganz unerlaubten Bezeichnung. Die Liste der Bilder, die England 1921 zur Ausstellung italienischer Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts beisteuern konnte, erregte geradezu Aufsehen. Das Interesse für diese Epoche wurde weiter gefördert durch

die Ausstellung, die die neugegründete Magnasco Society letztes Jahr bei Agnew arrangiert hatte. Heute ist die italienische Barockmalerei in England Mode und ihr Impresario heißt Osbert Sitwell. Dieser außerordentlich begabte Kunstkritiker, der selber große Kunstschätze besitzt, hat die Entdeckung gemacht (und die Ausstellung des Burlington Fine Arts Club ist ihre Illustration), daß Annibale Caracci und Domenichino viel interessantere Landschafter als Figurenmaler waren und Salvator Rosa stärker zu uns spricht mit seinen Porträts als mit seinen theatralischen Landschaften.

Chelsea hat nun in der New Chenil Gallery seinen eigenen Kunsttempel erhalten. Er besteht aus einer Rotunde für Skulptur, zwei großen Räumen für Malerei und zwei kleineren für Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen. Neben den bildenden Künsten soll auch die Musik zu Worte kommen. Das neue Gebäude wurde mit einer Ausstellung eingeweiht, die an Fadheit und Erfindungslosigkeit nicht mehr zu überbieten war. Auf Schritt und Tritt stieß man auf die lieben, alten Bekannten, denen man unmittelbar zuvor an zwei oder drei anderen Orten in London die wackere Hand gedrückt hatte, Orpen, Augustus John, Wilson Steer, McEvoy (dessen Radierungen nachgerade nur noch amerikanische Millionäre kaufen können), Charles Sims, Rothenstein und wie sie alle heißen.

Das Ereignis der Saison war die Cézanne-Ausstellung in der Leiceseter Gallery. Es war freilich nicht die erste in London, wie die englische Kritik allgemein behauptete, sondern die zweite; aber da zwischen den beiden Ereignissen der große Krieg lag, wird man ihr den Lapsus schon verzeihen müssen. Diesmal tat sie in der Begeisterung richtige Luftsprünge, aber viel wichtiger wäre, wenn diese ihre Sprünge auch auf die eingeschlafene, englische Malerei übergingen. Auch hier müssen wir mit der Einleitung des Kataloges rechten. „Cézannes größte Leistung bestand darin, daß er die europäische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in der Sprache der Zeichnung neu ausdrückte“, sollte nicht in einer Einleitung stehen, die den Anspruch erhebt, dem Betrachter an die Hand zu gehen. *Bo.*

LEIPZIGER SEPTEMBER-AUSSTELLUNGEN

Der Leipziger Kunstverein brachte zwei Ausstellungen, die besondere Überraschungen bedeuteten. Eine Zusammenstellung von alten und neuen Hinterglasbildern gewährte einen höchst interessanten Überblick über die erst in den letzten Jahren durch einige neuere Meister wieder aufgenommene Technik der Hinterglasmalerei und führte neben einigen charakteristischen Proben älterer Arbeiten aus dem 18. und 19. Jahrhundert fast alle namhaften Künstler vor, die sich neuerdings in dieser Kunstart betätigt haben. Besonders schöne Stücke von Bauernmalereien aus Ostbayern, den Donauländern, dem Böhmer-Wald, Oberbayern und Südbaden, teilweise aus dem 18. Jahrhundert stammend, zeugten von der lebendigen, künstlerischen Kraft, die einigen Meistern der nicht immer gewerbsmäßig organisierten dörflerischen Hinterglasmaler eignet. Was den Reiz aller dieser Hinterglasbilder ausmacht, ist die faszinierende Steigerung, die die Leuchtkraft der Farben hinter der durchsichtigen Glasscheibe erfährt. Kein Wunder also, wenn gerade die flächenhaft in ungemischten Farben gemalten Bauernbilder mit ihren meist aus dem Mittelalter noch übernommenen ikonographischen Typen einen fast übernatürlichen Zwang ausüben. Es mag freilich dahingestellt bleiben, ob die seelische Umlagerung solcher Schöpfungen unbedingt — wie Max Picard es bekanntlich getan hat — als „expressionistisch“ zu bezeichnen ist.

Neben primitiven Gestaltungen zeigten dann einige hervorragende Stücke die raffinierte Technik einzelner besonders kultivierter Rokokomaler von Jäger- und Schäferszenen, wie sie aus dem Spiegelsaal der Würzburger Residenz bekannt sind. Ein aus dem Besitz des Leipziger Kunstgewerbemuseums stammendes Damenporträt von der Hand eines Malers Spengler dokumentierte, wie gerade im 18. Jh. die Technik der Hinterglasmalerei auf Ausnützung aller Möglichkeiten bedacht war und sogar transparente Farbtöne durch hinterlegtes Silberpapier zu modifizieren verstand. Solche Arbeiten stehen dann reinen Hinterglasradierungen, von denen ebenfalls einige Proben gezeigt wurden, nicht sehr fern. — Als Volkskunst hat sich die Hinterglasmalerei bis auf den heutigen Tag nur an wenigen Plätzen Oberbayerns noch erhalten. Ihre künstlerische Neubelebung erhielt sie durch den Kreis des „blauen Reiters“, als Franz Marc, August Macke und Heinrich Campendonk in Sindelsdorf und Seeshaupt diese bodenständige Kunst dort kennengelernt hatten. Die Ausstellung brachte daher ein selten farbenprächtiges, stark glühendes Bild eines „Tigers“ von Franz Marc (1912) sowie aus der gleichen Zeit stammende Arbeiten von August Macke und Heinrich Campendonk, wäh-

rend eine Reihe neuerer Kompositionen Campendonks Zeugnis ablegte, zu welcher magischen Kraft gerade er die Technik getrieben hat. Aus der Gruppe der übrigen ragt aber vor allem Gertrud Stamm-Hagemann (Karlsruhe) hervor. Ihre phantastischen, teils burlesken, teils rein romantisch stimmungsvollen Darstellungen, die sich mitunter in Thomascher Gefühlssphäre bewegen, sind von einer überraschend farbigen Delikatesse. Der stark gedrängte Inhalt ihrer launigen Träume verrät eine außerordentlich schöpferische Begabung. Von einer gleichen, seltsamen, köstlichen Phantastik, völlig losgelöst von jeglicher Naturgegebenheit, sind die reizenden, oft recht pikanten Traumerscheinungen wie „Don Juans Heimat", „Berg- und Talbahn", u. a. des Stuttgarters Reinhold Nägele. Religiös stilisierte, in sehr solider Technik gestaltete Motive von Minni Goossens-München lassen die sichere Hand einer besonders an kunstgewerblichen Entwürfen geschulten Künstlerin erkennen; während vor allem in kleineren Formaten L. Hildebrandt, E. Bossert und K. Steinitz recht amüsante Wirkungen hinter dem Glas zu frischem Vortrag bringen. Von rein konstruktivistischen Künstlern waren vor allem Marcoussis mit einigen koloristisch sehr klar abgewogenen Stilleben, Johannes Molzahn, Buchheister und namentlich Walter Dexel (Jena) mit einer großen Zahl seiner klarformulierten, technisch ungemein materialgerecht gemalten Kompositionen vertreten, so daß die mit großer Mühe zusammengetragene Ausstellung ein ziemlich abgerundetes Bild alter und neuer Hinterglasmalerei erschloß.

Die Ausstellung zum Gedächtnis Wilhelm Steinhausens enthielt fast ausschließlich Landschaften des Meisters, zum Teil aus dem Nachlaß und mitteldeutschem Privatbesitz. Es war eine Reihe bester Schöpfungen (darunter auch das „Waldtal" der Dresdner Galerie) vereint, die erneut zeigten, über welche ungemein starke seelische Kraft gerade in seinen koloristisch überaus zarten Naturbildern der leider immer noch zu sehr unterschätzte Künstler verfügte. Eine große Zahl der köstlichen „Tagebuchblätter" sowie eine klar gesichtete Auswahl von Zeichnungen und Skizzen ergänzte die eindrucksvolle, würdige Schau. *Teupser.*

BAUTZEN

Der Kunstverein eröffnete am 13. September als erste Veranstaltung der Herbstsaison im Stadtmuseum eine kleine, aber gewählte Ausstellung deutscher Meister des 19. Jahrhunderts („Von Achenbach über Spitzweg und Menzel zu Liebermann und Corinth"), die in anschaulichster Weise einen Überblick über die Entwicklung der modernen Malerei in Deutschland gewährt. *r.*

BERLIN

Im großen Lichthof des Staatl. Kunstgewerbemuseums wird neue Märkische Keramik ausgestellt. Vertreten sind Firmen, Kunstwerkstätten, einzelne Künstler und Fachschulen. In einem Nebensaale sind Literatur und Bildwerke über die Keramik der Neuzeit ausgestellt. Eine Töpferscheibe wird im Betriebe vorgeführt, ebenso der Werdegang in der Porzellan-, in der Steingut- und Kachelindustrie. Die tägliche Besuchszeit des Museums, die sonst um vier Uhr beendet ist, wurde bis sechs Uhr verlängert.

* * *

Die Galerie Flechtheim eröffnete ihren Ausstellungszyklus mit Bildern eines Dilettanten, des Generalkonsuls Georg Baschwitz. Für weitere Ausstellungen im Herbst sind in Aussicht genommen E. R. Weiß (anläßlich seines 50. Geburtstages), Erna Pinner (Zeichnungen) und Photographien der Frau Rieß. In Vorbereitung ist dann noch eine Ausstellung französischer Malerei unserer Zeit aus Berliner Privatbesitz von Seurat und Rousseau bis zu Juan Gris und der Laurencin. *r.*

CHEMNITZ

Die Leitung des „Kunstsalons Gerstenberger" hat mit großer Umsicht und einwandfreiem Geschmack eine größere Sammlung neuerer Porzellan- und Majolikaerzeugnisse in ihren Räumen ausgestellt und damit in einzigartiger Weise einen Überblick ermöglicht, der den Stand der Industrie erkennen läßt. Das Niveau einzelner Manufakturen ist erstaunlich, wenngleich mit Früherem nicht vergleichbar. Immer wieder wird man von der Erinnerung an die Leistungen im 18. Jahrhundert bedrängt. Die ältesten Manufakturen haben sich von der Tradition entfernt, um den Zeitansprüchen gerecht zu werden. Meißen, eine Zeitlang in den Hintergrund getreten, rangiert wieder unter den ersten Manufakturen. Scheurich hat mit sehr glücklicher Hand deren beste, neuere Plastiken geschaffen. Die Abgüsse der Tierplastiken von Gaul sind am besten in Böttgersteinzeug gelungen. Volkstedt hat durch das Eingreifen Pöltzigs kaum gewonnen. Es

zeigt sich, daß nur die Arbeit eines der Porzellankunst durchaus zugewandten, ihr von Haus aus verpflichteten Künstlers die Manufaktur gewinnt. Bildhauer, die gelegentlich in dem sehr anspruchsvollen Material arbeiten, werden ihm nie ganz gerecht. Kolbe sei als Beispiel genannt. Auch Barlach hat nichts Endgültiges in Porzellan geschaffen. Die Anzahl der in der Ausstellung vertretenen Manufakturen ist bedeutend, es fehlt keine von Ruf. Von den Künstlern sind vertreten: Amberg, Barlach, Esser, Gaul, Habich, Hubatsch, Hötger, Hoene, Kolbe, König, Liebmann, Langer, Läuger, Marcks, Meisel, Moeller, Mutter, Oppel, Pfeiffer, Pölzig, Richter, Schliepstein, Schwegerle, Scheffer, Scheurich, Schade, Stichling, Storch, Steger, Tuaillon, Weidanz, Wenck, Zügel, Peche, Singer und Calm. Betrachtet man das Ganze unter dem Gesichtspunkt des Kunstgewerbes, so bleibt ein hoher Grad von Qualität anzuerkennen. Es versteht sich, das beispielsweise Wiener Werkstätte und Karlsruher Manufaktur völlig ihrem Ruf entsprechen. Es erübrigt sich, Neues darüber zu sagen. Die Münchner Werkstätten zeigen einen vielversprechenden Aufschwung. *M.*

* * *

Die Kunsthütte veranstaltet im Oktober im Museum eine umfangreiche Corinth-Ausstellung, die dem graphischen Werk Corinths, einschließlich Zeichnung und Aquarell, gewidmet ist. Sie umfaßt gegen 20 Aquarelle, über 30 Zeichnungen und 200 Blatt Druckgraphik, diese zu allermeist in Probedrucken. Die Ausstellung fand die freundliche Unterstützung einiger Privatsammler, vornehmlich des bekannten aus Chemnitz stammenden Corinthsammlers Erich Goeritz. Für Frühjahr 1926 wird eine große Gemäldeausstellung vorbereitet. *r.*

DÜSSELDORF

Die Galerie Alfred Flechtheim stellt gegenwärtig eine treffliche Sammlung von Werken des seit 1918 in Paris ansässigen Spaniers José de Togores aus, dessen künstlerisches Oeuvre sich durch eine außerordentlich gute „Mache“ auszeichnet. Togores versteht einmal meisterhaft klarzügig und strichsicher zu zeichnen. Davon legen nicht nur seine Zeichnungen, sondern ebenso seine Ölbilder Zeugnis ab, in denen das Stoffliche mit imponierendem Ernst und hingebender Gewissenhaftigkeit gezeichnet ist. Es gibt in einem Aktbilde dieses Künstlers nirgends eine verdeckte Schwäche, keine Gleichgültigkeit gegenüber Nebensächlichem. Alles ist gleichmäßig durchgebildet, wesentlich und gelungen.

Aus dem Flächenhaften der Zeichnung hebt sich dann das Ölbild, das mit gleicher Sorgfalt durchgearbeitet ist, kraft der überlegenen Modellierkunst heraus, die den Maler Togores charakterisiert. Sie entspricht der klassischen Zeichenform des Künstlers, dessen Strich und Anschauungsform der Ingres' nahesteht. Absolute Sichtbarkeit des Sujets und Wahrheit seiner Erscheinung beherrscht das Gemälde wie die Zeichnung; der Verismus, dieser deutliche Vorbote einer klassizistischen Welle in unserer gesamten Kunst, hat in Togores einen seiner stärksten Vertreter. Vor allen Dingen zeigt sich diese Eigenart seiner Kunst in seinen Bildnissen und Aktbildern, und unter ihnen wiederum in seinen ganz meisterhaft durchgearbeiteten Rückenakten. Jeder Muskel ist da plastisch klar festgehalten, und doch wird nirgends die idealistische Flächenform der Malerei durchbrochen. Leben aber erhält dieses leicht zu statuarische Prinzip einmal durch eine reizvolle Lichtbewegung, besonders aber durch Verkürzungen und Überschneidungen, in denen der Künstler offenbar sein eigentliches Bildproblem sieht und in denen er sein ganzes solides Können entwickelt.

Aber Togores besitzt zugleich einen sehr empfindlichen Farbgeschmack und eine ursprüngliche, wenn auch begrenzte koloristische Begabung. Aus Blau, Grün und Blau entwickelt er delikat differenzierte Töne, die er gern mit Blau und Braun bindet. Zuweilen grenzt die damit erzielte koloristische Gesamtwirkung an blutlose Grisaillemalerei; doch hat Togores auch kräftigere Töne zur Verfügung. Ein starkes Körperbraun und lebhaftes Rot erscheinen dann gern mit Blauschwarz oder Blaugrau gebunden. Immer also schwenkt der farbige Ausdruck ins Gefühlsbetonte über; und dem entspricht im Stofflichen die seelenvolle Ausdeutung der Hände, denen weit mehr Ausdruckskraft als den Augen innewohnt.

So stark aber Togores im Akt — neuerdings auch in der Aktkomposition — wirkt, so unglücklich ist seine Stellung zur Landschaft. Seine struktive Kraft reicht offenbar nicht aus, sie zu analysieren und von neuem nach seinen Stilgesetze sie zu sammeln. Er kann sie nur entnerven. So wirken diese Bilder trocken, unorganisch und gezwungen. Die Farbe, die im Akt und Bildnis Gefühlswerte trug, hat diese bei der Übertragung auf die Landschaft verloren;

sie vermehrt nur den Eindruck der Fremdheit, die den Maler vor der Natur zu befallen droht. Das wahre Leben kann dieser Klassiker des Stiles wohl nur im Atelier verspüren. *H. W. Keim.*

KÖLN

Der Kunstverein eröffnet die neue Saison mit der Neuen Sezession aus München. Enthielte die Ausstellung nicht eine beträchtliche Zahl von Porträtbüsten, so wäre sie unerfreulich. Man sieht drei Bildhauer, deren Phrasenlosigkeit, plastische Klarheit und Materialverständnis selten und erfrischend sind. Der beste von ihnen heißt F. Klaus, die beiden anderen B. Bleeker und F. Koelle. Für Malerei scheint München nun einmal verdorben zu sein. In München kratzt man seine Palette nie ab. Die Farben sind daher immer verschmiert und schmutzig. Das nennt man das Lokalkolorit. Es liegt auf den Landschaften des hochgeschätzten Coester, es faßt die regellosen religiösen Bilder Caspars zusammen und vermindert die Unterschiede zwischen J. Heß, H. Brüne und J. W. Schülein. Allein bei Frau Caspar-Filser wird es manchmal etwas heller. Damit Bayern auch knorrig ist, stellt Max Unold in der Vereinigung aus. Er malt so, daß man an vergrößerte Holzschnitte denkt. Figuren von Teutsch sehen aus, als wären sie innen hohl. Der problematische Eberz erweist die künstlerische Existenzberechtigung der Gruppe mit Schülein und Unold in Aquarellen. Auch die Holzschnitte von Schrimpf sind erfreulich. Zu der Münchner Plastikausstellung kommt noch Paul Wynand, der auch zeichnet und im übrigen hinter den Gästen nicht zurücksteht. *Alfred Salmony.*

WIEN

Österreichische Galerie Wien. (Galerie des 19. Jahrhunderts.) Die fünfte Ausstellung im Erdgeschoß des Oberen Belvedere zeigt „Die künstlerische Entdeckung Salzburgs und des Salzkammergutes im neunzehnten Jahrhundert“ an Gemälden, Zeichnungen und graphischen Blättern von Jakob und Rudolf Alt, Erhard, Heinrich, Höger, Klein, der Brüder Olivier und Reinhold, Ludwig Richter, Julius Schnorr von Carolsfeld und F. G. Waldmüller. Durch kostbare Leihgaben aus den Museen und graphischen Sammlungen von Dresden, Leipzig, München und Nürnberg, der Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen in Freiburg i. Br., aus den öffentlichen und den bekannten Privatsammlungen Eißler, Habig, Heymann, Kellner, Sassi und Schmiedl in Wien wurde in dankenswerter Weise die Ausstellung bereichert, die während der Besuchszeiten der Galerie des 19. Jahrhunderts im Oberen Belvedere geöffnet ist. *r.*

Neue Bücher

G. F. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. Mit 9 Abbildungen im Text und 44 auf Tafeln. Allgemeine Verlagsanstalt München.

Über den Inhalt einiger Meisterwerke des Giorgione ist viel geschrieben worden. Früher führten sie Benennungen allgemeiner Art, „die drei Philosophen“, „die Familie des Giorgione“. Wickhoff hat dann neue Titel vorgeschlagen, von der Ansicht ausgehend, daß in damaligen Bildern ganz bestimmte Gegenstände dargestellt und daß diese der antiken Sage entnommen sein müßten. Die Stellen aus Virgil und Statius, die er heranzog, paßten freilich nur sehr von ungefähr auf die Bilder, aber er fand darin gerade ein Zeichen der Genialität des Malers: daß er sich nicht genau an die Texte hielt. Mancherlei einzelne Erklärungsversuche und grundsätzliche Äußerungen haben nichts daran geändert, daß Wickhoffs Benennungen im allgemeinen angenommen wurden, bis 1913 Lionello Venturi die Widersprüche kräftig betonte und die Wickhoffschen Erklärungen mit Recht und wohl endgültig abtat. Für das Wiener Bild der „drei Philosophen“ betrat er außerdem den richtigen Weg: die Abzeichen der Gestalten möglichst genau in ihrer Bedeutung zu erkennen, indem er entsprechende Darstellungen derselben Zeit heranzog; daß es sich um drei Vertreter der Geisteswelt handelt, war damit zweifelfrei bewiesen.

Hartlaub ist nun auf diesem Wege weitergegangen, mit überraschendem Erfolg, auf Grund genauer Kenntnis der Formen in denen zu Giorgiones Zeit das geistige Leben außerhalb der Kirche zu kristallisieren pflegte. Aus vielerlei schriftlichen und einigen bildlichen Quellen erfahren wir von den überall wirkenden Geheimbünden, „hermetischen“ Gesellschaften und „Akademien“, von den Vorstellungen und Abstufungen die darin galten, von den Bräuchen und Abzeichen. Was auf dem Wiener Bilde zu sehen ist, macht in der Tat Hartlaubs Schluß sehr einleuchtend, daß hier die drei Stufen eines Geheimbundes dargestellt seien. Hartlaub nimmt an, daß Giorgione selbst Mitglied eines solchen Bundes gewesen sei — auch diese Annahme hat viel für sich. Weiter erklären sich manche Dar-

stellungen von Künstlern, die Giorgione nahestanden, offensichtlich aus der Alchemie und Astrologie und den damit zusammenhängenden Vorstellungen: das Dresdener Horoskop, Kupfer von Campagnola und Marc Antons „Traum Raffaels", für den Wickhoff eine völlig unmögliche Deutung gegeben hatte. Das V. V. auf Bildnissen des Giorgione-Kreises erklärt Hartlaub als Mitglieder-Bezeichnung solcher Bünde. Endlich geht er von der nun ziemlich gesicherten Grundlage aus an die anderen Meisterwerke Giorgiones heran: die „Familie" im Palazzo Giovanelli, die „fête champêtre" im Louvre, das „Konzert" im Palazzo Pitti. Was er hier vorträgt, ist merkwürdig, anregend und jedenfalls besser, als was bisher über die Gegenstände gesagt wurde, wenn auch nicht so überzeugend wie bei dem Wiener Bild. Das ist aber keineswegs ein Einwand gegen den Verfasser, denn er geht hier mit größter Vorsicht zu Werke, und seine Unterscheidung von Sicherem, Wahrscheinlichem und Möglichem ist von vorbildlicher Gewissenhaftigkeit, gerade in unserem Fach, wo sonst hinter jeder Behauptung, wie Herman Grimm einmal sagte, die Autorität steht und sagt, wer mir das nicht glaubt, den schlage ich tot. —

Dies Buch hat einen so reichen Tatsacheninhalt, daß eine Besprechung nur allgemeinste Andeutungen geben kann; es hat unser Wissen um den großen Meister wenigstens von einer bestimmten Seite her wesentlich erweitert, dankenswerter als die Schriften der meisten Kenner, die sich darauf beschränken, die Bilder Giorgiones in grotesker Weise fortgesetzt umzutaufen.

Ludwig Justi.

Kurt Karl Eberlein, Caspar David Friedrich. Bekenntnisse. Klinkhardt und Biermann, Verlag, Leipzig 1924.

Diese Publikation atmet in seltener Reinheit den Geist des dargestellten Meisters. Die Einleitung nimmt in sachlicher und doch eindringlicher Sprache zusammen, was die Reproduktionen und Dokumente, die Gedichte, Tagebücher und Kunstdefinitionen einzeln aussprechen: Caspar David Friedrich riß in seinem Werk klassizistische Klarheit und Knappheit in romantische Ausdruckskraft hinauf. Ein Erlebnis der Kindheit, der schauerliche Tod seines Bruders, hat vielleicht die Tiefen der Seele geöffnet, die Caspar David Friedrichs sonst so norddeutsch karge Natur mit dem Überschwenglichen speisten. Man versteht, daß eine seiner Landschaften zum Altarbild einer Kapelle bestimmt war, — eine Tatsache, die damals als Auflehnung gegen alle fromme Überlieferung die heftigste Fehde hervorrief. Einheitlicheres Sein als das Wesen Caspar David Friedrichs und seiner künstlerischen Schöpfung kann nicht gedacht werden. Die Selbsterlebnisse an und in der Malerei, die Bekenntnisse und Betrachtungen über Kunst enthalten dieselbe pathetische Kraft der Empfindung, die der Bildkomposition eignet. „Heilig sollst Du halten jede reine Regung Deines Gemütes; heilig achten jede fromme Ahndung; denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form; und diese Form ist Dein Bild!"

Äußerungen von Zeitgenossen, Briefstellen aus Goethe, Tieck, Kleist, Brentano, Arnim usw. geben dem Buche und dem Phänomen Caspar Divd Friedrich den Hintergrund kulturgeschichtlicher Atmosphäre.

Monographien wie diese, die die Gestalt des schöpferischen Menschen gleichsam aus sich selbst heraus aufbauen und es dem Erkennenden möglich machen, sich Wesen und Tat aus der Äußerung der Zeit und des Menschen selbst zu formen, scheinen uns höhere Weihe zu enthalten als die noch so originelle, subjektive Methode, die das Bild des großen Menschen mit eigenen Gefühlen und Sensationen überschwemmt. *Sascha Schwabacher.*

Otto Homburger. Museumskunde. — Breslau, Ferd. Hirt, 1924.

Das kleine Buch ist im Rahmen der „Jedermanns Bücherei" erschienen, hat also das Ziel, dem Laien, der mit Vergnügen Museen besucht, eine Einführung in die Museumskunde zu geben. Dieses Ziel erreicht der Verfasser in angenehm lesbaren Ausführungen auf knapp hundert Seiten. Darüber hinaus gibt er auch dem Kunsthistoriker einen bequemen Überblick all dessen, was besonders in Denk- und Zeitschriften niedergelegt ist, der „Museumskunde" vor allem, die selbst von Kunsthistorikern, wenn sie nicht gerade im Museumsbetrieb stehen, viel zu wenig gelesen wird. Wesentlich neue Gesichtspunkte wird man da nicht suchen. Aber die Zusammenfassung, die das Büchlein bezweckt, gibt es unter sorgfältiger Verwertung der wichtigen Literatur, über die ein am Schluß befindliches Verzeichnis orientiert, in übersichtlicher Weise: Nach einem kurzen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Sammlungen folgt die Besprechung der einzelnen Museumsgattungen, wobei auf die Kunstmuseen der Hauptwert gelegt ist. Hier finden sich jedesmal wieder knappe histo-

rische und eingehendere, das Sammelgebiet jedes Typus umschreibende Erörterungen. Diesem Hauptteil schließt sich ein dem Verhältnis der verschiedenen Museen zueinander gewidmeter Abschnitt an, zu dem man also die Gesichtspunkte findet, nach denen der einzelne Gegenstand dem einen oder dem anderen zweier Museen zuzuweisen ist, etwa wo es sich um Grenzfälle zwischen Lokal- und Provinzial- oder zwischen Völkerkunde- und Kunstgewerbe-Museen handelt. Das Schlußkapitel endlich beschäftigt sich mit den Aufgaben der Museen, was Bergung und Erhaltung der Denkmäler, Bau und Ausstattung der Räume, Temperatur- und Lichtverhältnisse, Kataloge und Führer, Vorträge und Ausstellungen betrifft. Hier sähe man, besonders über Konservierung und ähnliche Fragen, jene eingehenden Betrachtungen als die vom Verfasser gegebenen, zumal nach dieser Richtung etwas Zusammenfassendes fast völlig fehlt. Mit Recht weist Homburger also auf die Notwendigkeit eines gründlichen und von den besten Fachleuten auszuarbeitenden Handbuches der Museumskunde hin, für das als Vorarbeiten hauptsächlich die Arbeiten Frimmels und manches in den von Bode angeregten Handbüchern der Berliner Museen in Frage kommt. *Pevsner.*

Alfred Kuhn: Das alte Spanien. (Landschaft — Geschichte — Kunst.) Mit 267 Abbildungen. Berlin. Neufeld und Henius. 1925.

„Vorliegendes Buch will in erster Linie dem Gebildeten ein Führer durch die künstlerische Kultur Spaniens sein; es versucht, Fragen zu beantworten, die sich auf einer Reise durch das weite Land jenseits der Pyrenäen ergeben, aber es wünscht auch darüber hinaus für eine solche zu werben." Das in diesen Sätzen der Einleitung ausgesprochene Programm wird noch durch die Schlußworte ergänzt, wonach es die Absicht Kuhns war, „in großen Zügen ein Kulturbild Spaniens zu geben, die unlösliche Verknüpfung darzutun, die zwischen der Rasse, den politischen Schicksalen und der Kunst eines Volkes bestehen". Gewiß ein fesselndes Programm und zweifelsohne hätte Kuhn von Haus aus auch Talent, die Aufgabe zu lösen, die er sich hiergestellt hat. Aber das Buch läßt nur Ansätze verspüren. Es ist das Ergebnis einer fleißigen, geschickten und verständnisvollen Kompilation bestehender Literatur und e i n e r Reise, die den Verfasser sichtlich nur einen Ausschnitt spanischen Landes und spanischer Kultur kennenlernen ließ. Der Text, dessen wirklicher Umfang kaum 100 großgedruckte Seiten umfaßt, will das Land, den Menschen und die Kunst Spaniens schildern. Den geographischen Abschnitt hätte man dem Autor gern geschenkt. Wenn z. B. über die baskischen Provinzen lediglich gesagt wird, wie sie heißen, daß sie „im äußersten Nordosten liegen. Sie sind reich an Kastanien- und Eichenwaldungen, Weiden und Metallen", so ist dies doch zu elementar. Das zweite historische Kapitel enthält einige recht kluge Bemerkungen, die aber keineswegs immer das Richtige treffen und wie das ganze Buch zu journalistisch gefärbt sind. Am besten ist dem Kunsthistoriker K. das dritte Kapitel geraten. Sichtlich hat er sich nicht nur mit dem Gelesenen begnügt, sondern über manches sich seine eigenen Gedanken gemacht. Aber wenn auch über den Kult des Kindes, über das „Afrikanische" im Spanischen sehr treffendes ausgesagt wird und auch die Kunst des Velazques intuitiv viel besser erfaßt ist, als man dies sonst — namentlich in unseren Tagen — in Kunstbüchern und Reisewerken findet, so ist das, was dem Verfasser offenbar sehr am Herzen lag, das Wesentliche spanischer Kultur und Kunst zu skizzieren, doch allzu kurz geraten und auch nicht von Irrtümern frei. Wenn er beispielsweise über den „mystischen Eindruck und seine Mittel" urteilt und sagt, das Licht sei in den spanischen Kirchen auf ein Minimum reduziert, so trifft dies nur auf die in besonders durchsonnten Städten liegenden Kathedralen, z. B. Barcelona und Sevilla, zu. Weder die Kathedrale von Burgos, noch die von Leon, nicht einmal die von Valencia sind dunkel! Über die Wirkung der eingebauten „Coro" wird manches Zutreffende geäußert, doch hätte der Autor dazu den Aufsatz „El Dualismo en el Arte Español" (Raza Española IV, 1922 März) des Rezensenten vergleichen sollen.

Das Buch ist sehr reich mit Abbildungen ausgestattet. Diese sehr geschickt gewählten, leider aber nicht gut gedruckten Reproduktionen werden für viele einen Hauptreiz bilden, die sich in den Besitz dieses Bandes setzen, und die von Kuhn gewünschte Werbekraft für Spanien sicher ausüben. *August L. Mayer.*

Leo von Kügelgen / Gerhard von Kügelgen und die andern sieben Künstler der Familie. 3. Aufl. Verlag von Chr. Belser, Stuttgart 1924.

Ein sehr gut gemeintes, aber über den Dilettantismus eines Familienchronikeurs nicht hinausgehendes Buch. Man vermißt sehr häufig Exaktheit historischer Angaben. Ein ebenso breiter Raum wie dem Stamm-

vater Gerhard wäre auch seinem Sohne Wilhelm zu gönnen gewesen, dessen Leben und Schaffen auch hier nicht aus dem seltsamen Dunkel tritt, das trotz seiner bekannten Jugenderinnerungen darüber gebreitet ist. Von den acht behandelten Künstlern interessieren außer den beiden genannten nur noch die Landschafter Karl (Bruder Gerhards), der die Anfänge des bürlichen Realismus mitmacht (1831 gest.) und sein Sohn Konstantin, der den ausgeprägten malerischen Realismus von 1850 kultiviert. Über besondere Kunstweise und Stellung der Betreffenden zur Kunst ihrer Zeit erfährt man aber fast nur aus den Abbildungen etwas. Der größte Verdienst liegt in den Abbildungen nach Gerhard von Kügelgen und in seinem (freilich wohl lückenhaften) Werkeverzeichnis.

Paul F. Schmidt.

Karl Gröber. Sicilia. Mit 138 ganzseitigen Tafeln. Dr. Benno Filser & Co. Verlag. Augsburg 1924.

Text und Unterschriften dieses schönen Bandes sind in deutscher, italienischer und englischer Sprache dem Buche beigegeben. Daraus ist zu ersehen, daß man hier eines der Werke vor sich hat, die mit dem anno santo rechnen und die reichhaltige Italien-Literatur dieses Jahres vielversprechend einleiten[1]. Insofern hat das Buch populäre Ambitionen. Es ist sympathisch durch den Text des Verfassers, der in knappester Form den Zauber Siziliens zu ergründen sucht und wertvoll durch die Schönheit der Aufnahmen, die zum weitaus größten Teil von Gröber selbst besorgt wurden.

So glauben wir nicht falsch zu werten, wenn wir dies Werk in erster Linie seiner künstlerisch hochstehenden Reproduktionen wegen empfehlen als ein Buch der Vorbereitung und der Erinnerung an Geschautes. Daß dies Sizilienbuch auch mit nahezu 140 Tafeln immer nur einen Ausschnitt geben kann von dem künstlerischen Reichtum dieser Insel, ist selbstverständlich. Aber die Auswahl an sich ist überzeugend und die hier vereinigten Ansichten sind fast ausnahmslos von einer Schönheit, wie sie eben nur ein künstlerisch stark empfindender Mensch auf die Platte seiner Kamera zwingen konnte.

Man möchte diesem schönen Sizilien-Werk reichsten Erfolg wünschen, weil es in jeder Beziehung sympathisch ist.

Biermann.

[1] Die Anzeige erscheint mehrere Monate verspätet Die Red.

Verschiedenes

EINE BIBLIOGRAPHIE DER KUNSTWISSENSCHAFT

In den Jahresberichten des Literarischen Zentralblattes ist vor kurzem erstmalig ein Band „Kunstwissenschaft" erschienen (Verlag des Börsenvereins der deutschen Buchhändler zu Leipzig 1925), der in Bearbeitung von Prof. Dr. Julius Zeitler und Dr. Artur Luther die gesamte deutsche kunstwissenschaftliche Literatur des Jahres 1924, lückenlos und übersichtlich angeordnet, zusammenfaßt. Die Aufteilung des Gesamtgebietes hat 9 Kapitel vorgemerkt, und zwar 1. Allgemeine Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, 2. Kunst des Altertums und der außereuropäischen Länder, 3. Kunst der europäischen Völker vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 4. Baukunst, 5. Plastik, 6. Malerei, 7. Graphik, 8. Kunstgewerbe, 9. Einzelne Künstler. Dem schließt sich ein Autorenregister an.

Der Wert dieser neuen Bibliographie, die leider nur auf die deutsche Literatur beschränkt ist, beruht auf der praktischen Anlage des Ganzen und der zum Teil ausgezeichneten Kennzeichnung der Beiträge im einzelnen, die nicht nur titelmäßig angeführt sind. Jedenfalls ist mit diesem Handbuch etwas Außerordentliches versucht worden, das für die wissenschaftliche Arbeit von allergrößter Bedeutung ist. Gelänge es, diese Bibliographie eines Tages international zu erweitern, dann wäre endlich einem seit Jahrzehnten immer wieder lautgewordenen Wunsch der Kunstwissenschaft Erfüllung gegeben.

B.

BERLIN

Die „Secession" hat in ihrer Generalversammlung vom 3. September, der ersten nach dem Ableben ihres Präsidenten Lovis Corinth, einstimmig beschlossen, die Präsidentschaft der Berliner Secession ausschließlich mit dem Namen Lovis Corinth verknüpft zu wissen und daher auf eine Neuwahl zu verzichten. Im übrigen bleibt der Vorstand als Leitung der Gesamtheit bestehen.

BERICHTIGUNG

Bei den Unterschriften zu dem Aufsatz über die Neuerwerbungen der städtischen Kunstsammlung in Chemnitz in Heft 17 dieser Zeitschrift ist richtig zu stellen, daß der auf Seite 844 abgebildete „Stehende Mann" ein Werk von Hermann Haller (nicht von de Fiori) ist.

Kunstauktionen

Von Justizrat Dr. FELIX SZKOLNY, Berlin

IN der letzten Zeit sind die Kunstauktionen wieder aufgeblüht, nachdem sie in der Zeit der Inflation sehr zurückgegangen waren. Aber so erfreulich es an sich ist, daß Kunstauktionen stattfinden, weil sie den Kunstmarkt beleben, so sind auch gleichzeitig mit dem Wiederaufleben der Kunstauktionen Mißstände zutage getreten, die im Interesse der reellen Kunstauktionshäuser und Kunsthandlungen bekämpft werden müssen. Einzelne Vorkommnisse sind auch in der Tagespresse erwähnt worden. Um den Gefahren zu begegnen, die sich aus solchen Mißständen für das gesamte Kunstleben, besonders für die öffentlichen Sammlungen, das Publikum und den Kunsthandel ergeben, wird die Gesetzgebung eingreifen müssen. Die in Preußen geltende Verordnung vom 10. Juli 1902 reicht dazu in keiner Weise aus. Sie ist ergangen auf Grund des § 38 der Gewerbeordnung, der die Behörden ermächtigt, über die Befugnisse und Verpflichtungen der Versteigerer Vorschriften zu erlassen. Im Jahre 1902 war vor allem nicht vorauszusehen, welchen Umfang das Kunstauktionswesen inzwischen annehmen würde. Schon vor einigen Jahren waren Bestrebungen im Gange, diese Verordnung im Hinblick auf die veränderten Verhältnisse entsprechend auszubauen. Im Polizeipräsidium wurde auch ein Referat für diesen Zweck eingerichtet. In einigen besonders krassen Fällen ist der Referent des Polizeipräsidiums eingeschritten, soweit er auf Grund dieser Verordnung dazu imstande war. Ein Ausbau der Verordnung oder der Erlaß eines Gesetzes ist jedoch unbedingt erforderlich.

Um die reelle Ausübung des Kunstauktionsgewerbes zu sichern, insbesondere das Hineinschieben von Händlerware in die Auktionen von Privatsammlungen, das Aufkaufen von Gegenständen zum Zwecke der Versteigerung, Preistreiberei- und Scheinverkäufe zugunsten eines Händlerrings zu verhindern, muß vor allem der Verquickung von Kunsthandel und Kunstauktion ein Ende bereitet werden. Es wird daher den Versteigerern zu verbieten sein, sich in irgendeiner Form an dem Vertrieb von Kunstgegenständen und Antiquitäten zu beteiligen. Ein solches Verbot ist schon auf Grund der Verordnung von 1902 möglich, da nach § 3 derselben den Inhabern eines Auktionshauses der Betrieb eines Geschäftes, also auch der Kunsthandel, oder die Veranstaltung von Kunstausstellungen nur mit Erlaubnis des Regierungspräsidenten (in Berlin des Polizeipräsidenten) gestattet ist, diese Erlaubnis aber jederzeit widerrufen werden kann. Man möchte wünschen, daß die Behörden bereits jetzt vor Erlaß einer neuen Verordnung denjenigen Firmen, die in letzter Zeit gegen die Vorschriften verstoßen haben, die Abhaltung von Kunstauktionen überhaupt untersagen. Was aber bisher nur eine Möglichkeit war, wird zur zwingenden Vorschrift erhoben werden müssen. Ohne die scharfe Trennung würde der Kunsthandel immer wieder Mittel und Wege finden, das Ergebnis der Versteigerungen zu fälschen und die auf den Schutz des Publikums gerichteten Bemühungen der Behörden zu vereiteln. Mancher Kunsthändler, der jetzt Kunstauktionen abhält, wird dadurch vor eine bange Wahl gestellt werden, aber es ist nicht zu befürchten, daß infolgedessen einer von ihnen wie Buridans Esel zwischen zwei Heubündeln verhungern wird.

Wer als Versteigerer anzusehen ist, wird in der Gewerbeordnung nicht gesagt. Nach der Rechtssprechung ist derjenige Versteigerer, welcher die Sachen im Versteigerungstermin ausbietet und den Zuschlag erteilt. Nicht formale, sondern wirtschaftliche Gesichtspunkte müssen aber maßgebend sein. Als Versteigerer sind daher nicht bloß diejenigen Personen anzusehen, welche die Gegenstände ausbieten und zuschlagen, sondern vor allem die Auktionshäuser selbst, die gewerbsmäßig Kunstgegenstände und Antiquitäten zu Auktionszwecken aufkaufen oder sonstwie zusammenbringen und durch andere versteigern lassen. Übrigens ist etwaigen Versuchen, durch Spitzfindigkeiten das Gesetz zu umgehen, dadurch ein Riegel vorzuschieben, daß die Behörde, wie noch näher dargelegt werden wird, in die Lage versetzt wird, jede Versteigerung zu verbieten

und daher überall da einzuschreiten, wo eine Verbindung von Kunsthandel und Kunstauktionsgewerbe verschleiert werden soll.

Nr. 5 der preußischen Verordnung schreibt vor, daß sich die Versteigerer aller Handlungen, die auf eine Täuschung der Bietungslustigen abzielen, zu enthalten haben. Aufträge, von denen sie wissen, oder annehmen müssen, daß eine Täuschung oder Schädigung des Publikums beabsichtigt ist, haben sie abzulehnen. Es ist daher unzulässig, daß eine Versteigerung einer bekannten Sammlung angekündigt wird und in kleinen Buchstaben „u. a." hinzugefügt wird, denn dadurch wird das Publikum über die Herkunft der Kunstgegenstände irregeführt. Sonst wäre es möglich, unter einem bekannten Namen eine Auktion von mehreren hundert Nummern zu veranstalten, obgleich aus dessen Besitz nur drei bis vier Gegenstände herrühren. Das „u. a." kann alles decken: Altertümer fragwürdiger Herkunft und sonstige Ladenhüter, die von Händlern mit Hilfe von Kommissionären in eine solche Versteigerung hineingeschoben und hier zu Preisen zugeschlagen werden, die im freien Handel nie zu erzielen wären. Da es für die Behörde im allgemeinen sehr schwer sein wird, festzustellen, ob die in dem Katalog aufgeführten Gegenstände aus Privathand oder aus Händlerbesitz stammen, so werden die Versteigerer eine entsprechende eidesstattliche Versicherung abgeben müssen, wobei zu beachten sein wird, daß die Privatpersonen nicht etwa von Händlern vorgeschoben werden. Auch von den Leuten, die den Versteigerern die Kunstgegenstände zum Verkauf übergeben, müßte eine eidesstattliche Versicherung verlangt werden, aus der hervorgeht, daß sie nicht von Händlern vorgeschoben sind und die Gegenstände nicht zum Zwecke der Versteigerung erst kurze Zeit vorher gekauft haben. Diese beiden Versicherungen sind der Behörde einzureichen und dann erst ist die Auktion zu genehmigen. Auch dürfte nicht zugelassen werden, daß der Versteigerer die Auktion im Lokal eines Kunsthändlers abhält. Anders ist es natürlich, wenn der Nachlaß einer Kunsthandlung infolge Todesfall oder Auflösung etwa zur Versteigerung gelangt. In solchem Falle müßte aber ausdrücklich angegeben werden, daß es sich um den Besitz einer Kunsthandlung und nicht um eine Privatsammlung handelt.

Das Publikum kann auch dadurch getäuscht werden, daß in den Katalogen minderwertige Kunstgegenstände in leichtfertiger Weise großen Künstlern zugeschrieben werden. In der Presse ist wiederholt über Fälle berichtet worden, wo die Erwerber sich betrogen fühlten, weil sie Bilder als Originale ersteigert hatten, die sich nachher als Fälschungen oder übermalte Lithographien herausstellten. Merkwürdigerweise lehnen die deutschen Auktionshäuser in den Vorworten zu ihren Auktionen die Haftung über die Richtigkeit der Bezeichnungen ab. Es ist nur in besonders krassen Fällen möglich, durch einen Zivilprozeß den Versteigerer haftbar zu machen. In Frankreich, wo das Kunstauktionswesen seit Napoleons Zeiten bereits gesetzlich geregelt ist, sind Experten angestellt, die für die Richtigkeit der Angaben in den Katalogen mit ihrem Vermögen haften. Daher sind diese Experten auch sehr vorsichtig in ihren Zuschreibungen und man findet dort öfter als bei uns das Wort „attribué à . . .". Es ist auch gar nicht einzusehen, warum die Auktionshäuser ihrerseits jede Haftung in Deutschland ablehnen dürfen, während jeder Kunsthändler entsprechend dem Gesetz sechs Monate dafür haftet, daß das Bild von dem Meister, dem er es zuschreibt, herrührt. Wenn man also bei uns das System der Experten nicht einführen will, so muß den Auktionshäusern zur Pflicht gemacht werden, die Garantie für die Richtigkeit der Katalogbezeichnungen zu übernehmen. Außerdem wird dadurch allzu phantasiebegabten Versteigerern ein Dämpfer aufgesetzt, daß sie für die Zuschreibung der Werke in derselben Weise wie der Kunsthandel haften und diese Haftung nicht ausschließen dürfen. Daß durch eine derartige Bestimmung die den Zentralbehörden von der Gewerbeordnung eingeräumten Befugnisse nicht überschritten würden, ergibt sich aus der vom Reichsgericht und Oberverwaltungsgericht für ähnliche Fälle anerkannten Rechtsauffassung (vgl. Entscheidung des Reichsgerichts, Bd. 67, S. 406).

Zu den bedenklichsten Praktiken gehört es ferner, wenn mit Hilfe von Strohmännern das Publikum hinaufgeboten wird. Durch solche und ähnliche Mittel, z. B. Scheinverkäufe von Kunsthändlern soll das Preisniveau für bestimmte Künstler künstlich gehoben oder gesenkt werden, wobei es sich nicht nur um Kunstgut zweiten oder dritten Ranges zu handeln braucht. Der Laie, der mit den Verhältnissen nicht vertraut ist, ahnt nicht,

daß die Sachen von den Treibern bis zu einem bestimmten Limit hinaufgeboten werden. Bei allen Versteigerungen muß daher nach jedem Zuschlag bekanntgemacht werden, ob der Gegenstand wirklich verkauft worden ist oder wegen Nichterzielung des Limits an den Besitzer zurückgeht. Außerdem wäre ein derartiges Verfahren schon deshalb zu begrüßen, weil Publikum und Presse sich dann von dem wahren Ergebnis der Versteigerung ein Bild machen können, was bis jetzt vollkommen unmöglich war. Das Limit ist bei jedem Gegenstand vor dem Ausgebot allgemein bekanntzugeben. Es würde sogar zu erwägen sein, ob man in den Katalogen nicht gleich die Limite abdruckt, unter denen die Bilder nicht abgegeben werden. Das wäre jedenfalls reeller, als mit geringen Zahlen anzufangen, um dann zu einem Betrage hinaufbieten zu lassen, unter dem die Gegenstände im vornherein gar nicht abgegeben werden sollen. So weiß der Empfänger des Kataloges gleich, daß die Bilder limitiert sind und unter einem bestimmten Preis nicht abgegeben werden.

Das Gesetz ist nur ein Stück Papier, erst die rechte Handhabung gibt ihm Leben. Da auch die reichste Kasuistik eines Gesetzes hinter der unerschöpflichen Kombinationskunst des Lebens zurückbleiben muß, und da der angestrebte Erfolg nur durch vorbeugende Maßregeln zu erzielen ist, so wird die Veranstaltung jeder Kunstauktion von der Genehmigung der Behörde abhängig zu machen sein. Durch diese Präventivzensur wird die Behörde in den Stand gesetzt, sich die erforderliche Aufklärung zu verschaffen und rechtzeitig allen Umgehungskünsten entgegenzutreten.

Geldstrafen werden die Versteigerer wohl wenig vor Umgehung abschrecken, und da die Staatsanwaltschaft sich ja selbst nicht um Einzelheiten im Geschäftsleben kümmern kann und andererseits selten sich jemand entschließt, die Staatsanwaltschaft auf den unlauteren Wettbewerb aufmerksam zu machen, so empfiehlt es sich, daß solchen Versteigerern, die wiederholt gegen die Verordnung verstoßen haben, die Erlaubnis zum Abhalten von Versteigerungen überhaupt entzogen wird. Ferner in den Fällen, in denen eine Täuschung des Publikums und unlauterer Wettbewerb offensichtlich vorliegt, die Angelegenheit sofort der Staatsanwaltschaft behördlicherseits zu übergeben.

Alle diese Vorschläge rühren nicht an den Lebensnerv des Kunstauktionsgewerbes. Was sie bekämpfen und verhindern wollen, sind Ausbeutung und Täuschung. Zwingende Normen treffen diejenigen Kreise nicht, welche ihre Erfüllung als eine selbstverständliche Pflicht empfinden. Da nur die Lauterkeit des Auktionsbetriebes sichergestellt werden soll, so wird einer seinem Zwecke entsprechenden Entfaltung nach wie vor freien Spielraum gewährt. Das beweist auch ein Vergleich mit den Gesetzen anderer Länder, z. B. Frankreich, wo das Auktionsgewerbe einer viel umfassenderen Reglementierung unterworfen ist und dennoch in hoher Blüte steht.

Lovis Corinth. Initiale (Tausend und eine Nacht)

Bevorstehende Versteigerungen

BERLIN

Rudolph Lepke versteigert am 27. Oktober ds. Js. den zweiten Teil der Sammlung Heinrich Kaven, deren erste Hälfte bereits 1917 auf dem Kunstmarkt erschienen ist. Die Sammlung Kaven ist im Jahre 1909 von M. J. Binder in einem prächtig illustrierten Werke bearbeitet worden und eine Anzahl dieser Gemälde sehen wir nun in Lepkes Katalog wieder. Insbesondere werden der prachtvolle Alonso Cano, das große Familienbild des Bronchorst, und der interessante Gobelinentwurf von Rubens Aufmerksamkeit erregen. Ferner auch die Gruppe englischer Meister, die verhältnismäßig selten auf unserem deutschen Markt erscheinen. — Heinrich Kaven hat aber nach Erscheinen dieses Kataloges noch weiter gesammelt und manchen Fund gemacht, so z. B. das große Trinkerporträt der Judith Leyster. Weiter finden wir eine ganze Anzahl kleinerer Werke holländischen und französischen Ursprungs, die gewiß in unserer jetzigen geldarmen Zeit ihre Liebhaber finden werden.

Von anderen Beiträgen nennen wir ein großes Bild des seltenen Jan Quad, Gemälde von Mommers, Boursse, einen großen Aart van der Neer, Tobias Stimmer, eine vorzügliche Madonna der italienischen Blütezeit, deren Meister noch zu bestimmen sein dürfte. An diese schließt sich eine Reihe süddeutscher primitiver Altartafeln an, zumeist Flügelbilder der schwäbischen oder Donau-Schule und zuletzt sechs bedeutende Bilder aus der Sammlung Wesendonck. Diese sind nicht nur ihrer Herkunft wegen, sondern auch durch ihre Qualität außerordentlich beachtenswert. *r.*

FRANKFURT a. M.

Am 20. Oktober kommt bei Hugo Helbing die Antiquitätensammlung des bekannten ehemaligen Schauspielers und Spielleiters Edgar Bolz zur Versteigerung.

In seinem Vorwort zu dem von Dr. Ehler W. Grashoff bearbeiteten Katalog betont Professor Dr. Robert Schmidt vom Kunstgewerbemuseum in Frankfurt, daß es sich hier um eine mit feinem Verständnis und erlesenem Geschmack zusammengestellte Sammlung handelt, die die Frucht einer jahrelangen Tätigkeit bildet.

Der Schwerpunkt der Sammlung liegt im alten Kunstgewerbe vom 15. Jahrhundert bis zum letzten Säkulum.

Der Katalog beginnt mit den reizvollen kleinen Reliefs des 15. Jahrhunderts sowie sehr interessanten, zum Teil signierten Kleinplastiken, die kunstgeschichtlich von besonderem Interesse sind, da über diese Materie noch kaum wissenschaftliche Forschungen vorliegen, und bringt dann eine Anzahl sehr schöner Nautilus.

Daran schließen sich all die kleinen Zier- und Gebrauchsgegenstände, die das galante Jahrhundert in besonderer Reichhaltigkeit hervorbrachte: Carnets de Bal, Etuis, Necessaires, Schreibzeuge, Nähutensilien und Toilettenstücke. Ganz besonders hervorzuheben ist eine große Platte und zwei Leuchter der Régencezeit aus Schildpatt mit feinstem Goldpikee und Perlmutterintarsia, Stücke, die jedem Museum und jeder Sammlung zur Ehre gereichen können.

Eine Reihe von reizvollen, gefaßten Barockskulpturen sowie antike Möbel beschließen die Sammlung.

Im Anschluß daran kommt eine Sammlung aus einem Frankfurter Besitz zur Versteigerung, die Fayencen, zum Teil seltene Stücke von Frankenthal, Straßburg, Wiesbaden, Bronzen und vor allem sehr gute Möbel enthält. *r.*

KÖLN

Bei Math. Lempertz wird am 20. Oktober eine Kollektion von Bildern des 19. Jh. versteigert, die zum größten Teil aus Frankfurter und Kölner Privatbesitz stammen. Wir finden im Auktionskatalog Namen besten Klanges, hohe künstlerische Qualitäten, ansprechende Verkaufsobjekte; Landschaft, Genre, Jagd- und Tierbilder; unter letzteren Hauptwerke von H. von Zügel, Christian Kröner, C. F. Deiker, Friedrich Voltz, unter den Genrebildern Kabinettstücke von F. E. Meyerheim, Wilh. Schreuer, Ferdinand Brütt, Meyer von Bremen, unter den Landschafts- und Seestücken hervorragende Werke von Andreas Achenbach, Max Clarenbach, Louis Douzette, Fritz von Wille, Hans von Bartels, Joh. Sperl, G. A. Rasmussen. Mittlere und kleinere Maler, sowie eine kleine Anzahl älterer Bilder helfen die zum Verkauf stehende Gesamtkollektion runden. *r.*

LONDON

Vom 12. Oktober bis zum 30. Oktober wird bei The Hill, Hampstead, London, ein Teil der Sammlung des verstorbenen Seifenkönigs Leverhulme zur Versteigerung kommen. Viscount Leverhulme war ein großer Kunstfreund, aber sicher kein großer Kunstkenner. Diejenigen, die seine Schätze gesehen haben, versichern, daß sie genau den Reichtum und den Geschmack

eines Bourgeois-Gentilhomme der viktorianischen Ära repräsentieren. Es ist daher zu erwarten, daß die Auktion von verschiedenen, für die Erben des Toten peinlichen Umwertungen begleitet sein wird. Die ersten fünf Auktionstage werden von der Versteigerung der Gemäldesammlung eingenommen werden, die zumeist aus modernen Bildern besteht: Orpen, Lady Rocksavage; Millais, Caller Herrin; Watts, Daphne; Shannon, The Baroness de Meyer; Brangwyn, Cinerarias; Moore, White Hydrangea. Die kontinentale Malerei ist vertreten durch Werke von Troyon, Maris, L'Hermitte und Harpigny. Ferner wird eine Anzahl bekannter Mezzotintos unter den Hammer kommen, darunter ein erster Zustand der „Frankland Sisters" von W. Ward nach Hoppner und ein erster Zustand der „Graces Crowning the Bust of Hymen" von Watson nach Reynolds. Während der zweiten Woche wird die Möbelsammlung des Toten versteigert werden. Es befinden sich darunter Chippendale, Sheraton, Hepplewhite und William Kent. Auf dieselbe Woche ist die Versteigerung der Teppichkollektion angesetzt (Aubusson, Mortlake, Bruessel und Beauvais), ferner des Porzellans (blaues und weißes Nankin), der italienischen Bronzen, des alt-englischen Silbergeschirrs und der Perserteppiche. Während den drei letzten Auktionstagen wird die Versteigerung der Bücherschätze stattfinden (worunter eine große Anzahl von Werken über Möbel). Im November werden Messrs. Knight, Frank und Rutley zu Rivington (Lancashire) den Inhalt des Leverhulmeschen Landsitzes versteigern. Diese Vente wird sieben Tage dauern und Möbel wie Gemälde, Zeichnungen und andere Kunstgegenstände umfassen. *Bo.*

MÜNCHEN

Hugo Helbing versteigert am 20. Oktober 1925 eine Sammlung Ölgemälde und Handzeichnungen moderner Meister aus in- und ausländischem Besitze.

Vorweg seien die Zeichnungen zu den vierzehn Kreuzwegstationen und das Aquarell zu der hl. Dreifaltigkeit in der Pfarrkirche zu Reichenhall von Moritz von Schwind genannt. Handelt es sich doch hier um ganz seltene Arbeiten. Es wird daher diesen Arbeiten des so hoch geschätzten Meisters wohl großes Interesse entgegengebracht werden. Weiter seien noch genannt: H. Bürkel, W. Busch, Lovis Corinth, F. v. Defregger, W. v. Diez, J. E. und N. Gaißer, O. Gebler, Ed. v. Grützner — eine größere Komposition „Weinprobe" —, E. Harburger, A. Hengeler, F. A. v. Kaulbach, Hermann Kaulbach und Wilhelm v. Kaulbach, A. v. Keller, A. v. Kowalski, F. v. Lenbach, Ad. Lier, G. v. Max, Ad. Oberländer, F. Roubaud, L. Samberger, Ed. Schleich der Ältere, C. Spitzweg, Hans Thoma, W. Trübner, B. Vautier, Fr. Voltz, L. Willroider, H. v. Zügel usw.

WIEN

Zur Auflösung der Sammlung Castiglioni berichtet unser Wiener Mitarbeiter noch:

Einer der größten Nachkriegsgewinnler Österreichs, hatte der Triestiner Finanzmann Camillo Castiglioni im Verlaufe weniger Jahre eine der bedeutendsten Kunstsammlungen Wiens zusammengebracht, die ihren Ruf namentlich ihrem Bestand an Kunstwerken italienischer Herkunft (vornehmlich den Gemälden und Renaissancebronzen) verdankte. Die Folgen des Börsenkraches zu Anfang dieses Frühjahres haben nun auch Castiglioni veranlaßt, sich seiner Kunstschätze zu entäußern. Obgleich seine Sammlung unter Denkmalschutz gestellt war, konnte ihre Ausfuhr nicht verwehrt werden, da infolge einer Lücke im Denkmalschutzgesetz nur die Veräußerung einzelner Objekte, nicht aber die einer ganzen Sammlung von Staatswegen verboten werden kann. In Wien werden jedenfalls die mit der Sammlung Miller-Aichholtz (die den Grundstock von Castiglionis Sammlung bildete) erworbenen fünf Tiepolos verbleiben, außerdem alle mit Österreichs Kultur irgendwie zusammenhängenden Kunstwerke. *r.*

VERSTEIGERUNG IM ACHILLEION

In diesen Tagen hat die griechische Regierung unter Anteilnahme von Antiquaren und Händlern aus der ganzen Welt die öffentliche Versteigerung im ehemaligen Kaiserschloß auf Korfu veranstaltet, deren Erlös in die griechische Staatskasse fließen wird, da bekanntlich die griechische Regierung das Schloß des Exkaisers sequestriert hatte. Wesentliche Kunstwerke sind bei dieser Auktion, die nur ein gewisses sensationelles Interesse verdient, nicht unter den Hammer gekommen, wohl aber einige Originalgemälde Wilhelms II. *n.*

E. L. Kirchner
Sich kämmender Akt

Das Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle

Mit zwölf Abbildungen auf sieben Tafeln

Von WILL GROHMANN

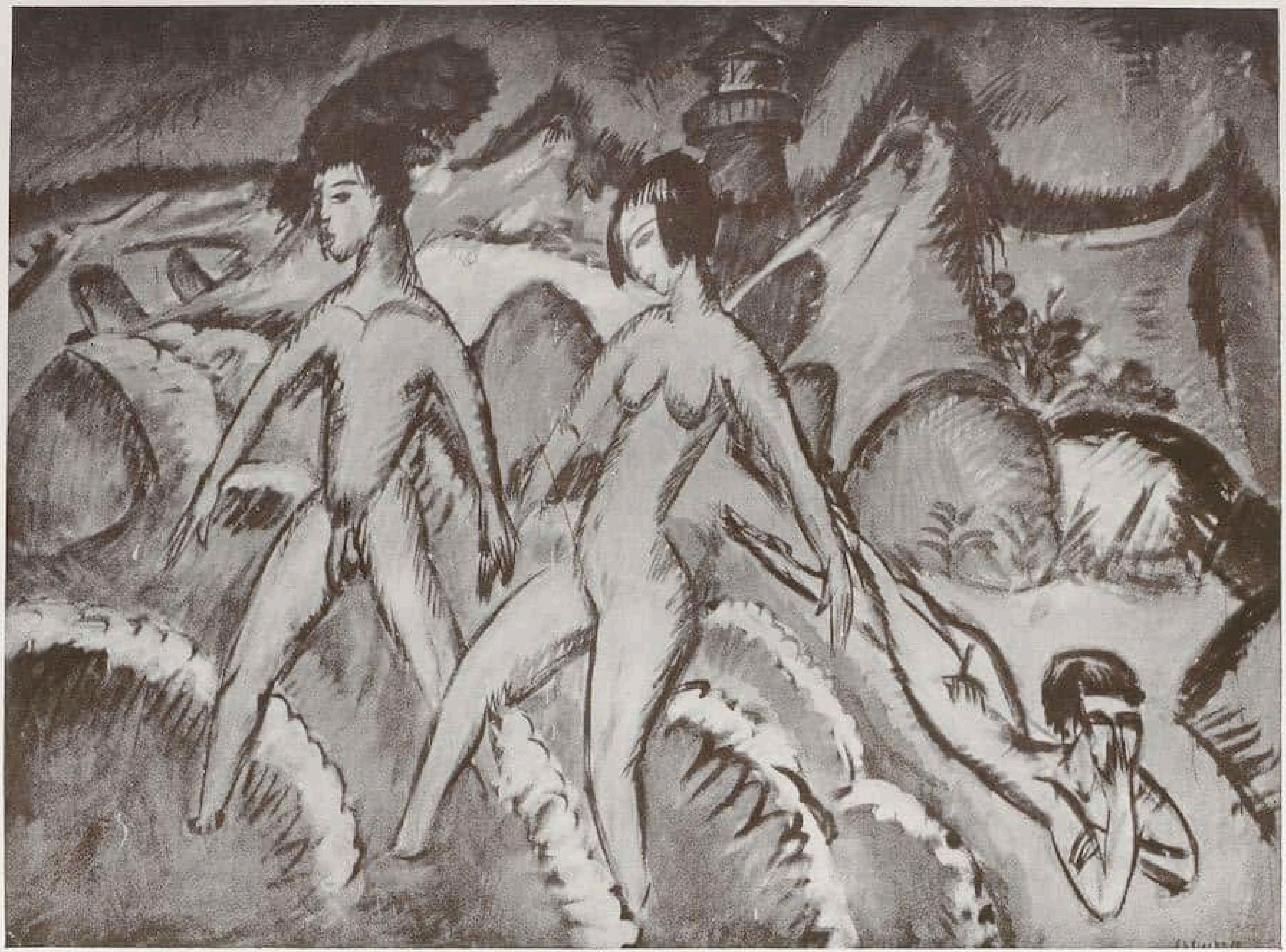
DURCH die Erwerbung eines wesentlichen Teiles der Sammlung Fischer (Frankfurt a. M.) im Frühjahr 1925 ist das Hallenser Museum mit einem Schlage in die vorderste Reihe der Galerien eingerückt, denen Kunst der Gegenwart Auseinandersetzung mit der Zeit und Selbstprüfung bedeutet. Es ist durchaus verständlich, wenn heute in Industriestädten ohne Tradition oder in abseits liegenden ehemaligen Kulturzentren der Wille, Keimzellen eines bewußten formschaffenden Lebens zu bilden, zielsicherer sich anspannt als anderswo. Das Bauhaus wurde in Weimar gegründet und in Dessau fortgeführt, Bahnbrechendes — Versuche auf dem Theater in Münster begonnen, vorbildliche Museumsarbeit in kleineren Städten des Westens geleistet; in Jena weckte B. Gräf das Gefühl für die neuen Werte zu einer Zeit, wo die verantwortlichen Führer der großen Museen gerade erst ihr Versagen der vorhergehenden Generation gegenüber begriffen. Das Schicksal der Kunst lag in den Händen privater Sammler, und ein Sturm der Ablehnung erhob sich, als Sauerland 1911 das Noldesche Abendmahl für das Museum in Halle erwarb. Seitdem hat sich gewiß manches geändert, aber nur an wenigen Stellen hängt heute noch die Kunst der Gegenwart so, daß man den Eindruck bekommt, es handle sich um mehr als eine freundliche Verbeugung gegenüber den Lebenden. Es mag für traditionsbelastete Galerien gewiß nicht leicht sein, vor sich und den bildungsbeflissenen Besuchern den Sinn dieses Stückes Geschichte zu beweisen; denn schon das 19. Jahrhundert war nachträglich für die Museen zum Ereignis geworden und hatte in oft recht seltsamen Ausschnitten Heimatrecht erworben. Und die Verwirrung war bereits durch das übermäßige Betonen der lokalen Schulen statt Herausarbeiten der beiden Hauptrichtungen der europäischen Malerei eingetreten. Man hatte wohl auf eine Bestätigung der Ablehnung statt auf eine konsequente Weiterführung der romantischen Linie gehofft. Nun sie kam, füllte man die sichtbarsten Lücken aus und beruhigte die unbequemsten Mahner.

Jedes Museum hat seine Zeit. Halle hatte wohl lange keine Möglichkeit, den freien Künsten ein Haus zu schaffen; dafür hat es sein Kunstgewerbemuseum vorbildlich ausgebaut, im Sinne eines Kunst- und Kulturmuseums, wie es dem alten Brinckmann schon in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts vorschwebte. Denn die Grenzen einer technologischen und ästhetischen Lehrmittelsammlung beschränkten den erzieherischen Wert allzusehr auf die berufsmäßig beteiligten Schichten des Volks. Halle hat neuerdings dieser Entwicklung durch Gründung einer ausgezeichneten Kunstgewerbeschule mit Werkstättenbetrieb unter Thiersch nachgeholfen und augenscheinlich begriffen, wie man heute die Kräfte und Zielstrebigkeiten einer Stadt zu sammeln hat, statt aus Prestigegründen der staunenden Mitwelt ein Vielerlei sogenannter Kulturveranstaltungen zu zeigen. Trotz energischer Bemühungen von seiten einzelner einsichtiger Museums- und Kunstschulleiter und der entsprechenden Dezernenten in der Verwaltung sind wir über die Periode der Repräsentation noch längst nicht hinaus. Sie ist kostspielig und unter den heutigen künstlerischen und wirtschaftlichen Verhältnissen unehrlich. Museen und Kunstschulen einer Stadt könnten als die

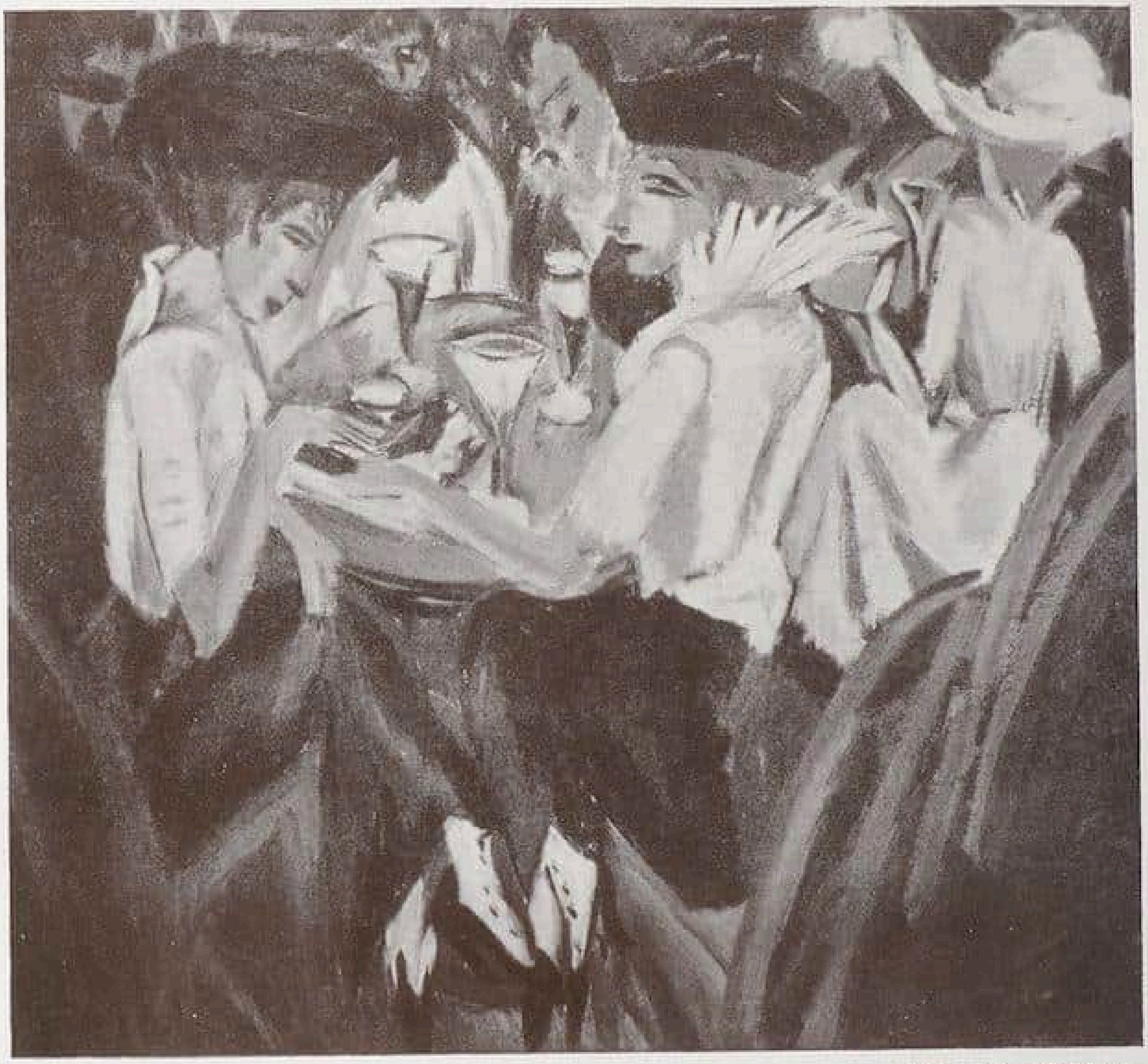
demokratischsten Einrichtungen der Gegenwart sehr wohl das leisten, was Wichert in Mannheim vorschwebte, nämlich die Bildung der Persönlichkeit durch Erleben der Werte, der lebendig gemachten, nicht der aufgespeicherten. Verfall und Chaos, wie er es begriff, sind noch nicht überwunden, und seine Frage an die Universitäten, Museen, Stadtverwaltungen und Ministerien: haben wir ein höchstes Maß von stil- und menschenprägender Tätigkeit entfaltet, dürfte auch heute noch etwas zaghaft beantwortet werden. Für eine Stadt wie Halle ist es eine Lebensfrage, innerhalb ihrer Grenzen an der Erneuerung der verlorengegangenen gesellschaftlichen Einheit mitzuarbeiten und alle, die überhaupt etwas wollen, heranzuziehen, also einen lotrechten, keinen wagerechten Strich durch die Bevölkerung zu machen, daß von allen Seiten her die Ausformung einer neuen und klar umrissenen, gestalteten Persönlichkeit sich durchsetzt. Es will scheinen, als ob ein richtiger Instinkt die verantwortlichen Leiter bestimmt hätte, die Basis dazu durch den Ankauf einer modernen Privatsammlung zu erweitern in der klaren Erkenntnis, daß es naturgemäßer ist, vom Heute auszugehen und von der Gegenwart her auch das Vergangene aufzuhellen, einmal aus Gründen der Kunst- und Kulturpsychologie, zum andern aus wirtschaftlichen, denn das angelegte Kapital hätte sicher nicht gereicht, auch nur ein einziges wertvolles Bild der Vergangenheit zu erwerben und nutzbar zu machen.

Wir haben heute eine Blüte der örtlichen Arbeit und der Städtischen Sammlungen, und das ist gut so. Wir können nur von unten her wieder aufbauen, sozusagen Auge in Auge. Jedes echte Kunstwerk ist ein Behältnis des Lebens, aber für alle mit wenigen Ausnahmen verschlossen, solange es niemand öffnet. Kleine Sammlungen in kleinen Städten sind viel eher in der Lage, Früchte zu tragen, als die überkommenen Fürstengalerien, deren Nutzbarmachung für breitere Schichten der Bevölkerung mit weit größeren Schwierigkeiten verbunden ist. Sie sind weiterhin Stätten der Bildung, vielleicht noch Quellen künstlerischer Anregung für den Nachwuchs der Schaffenden, aber in der Hauptsache und praktisch doch Archive für Wissenschaftler. Soweit dagegen die Tätigkeit der kleineren städtischen Sammlungen sich übersehen läßt, entsteht der Eindruck, als ob hier in engerer Verbindung mit dem aktuellen Leben gearbeitet würde, mit klarerer Erkenntnis der Verantwortung dem Ganzen der Bevölkerung gegenüber und mit dem Wunsch einer Realisierung ihrer Werte. Der Ankauf allein tut es gewiß nicht, wenn auch die Wahl an sich von entscheidender Bedeutung sein kann; mehr als je sind in der Gegenwart die Wollenden zu sammeln, weil sonst die an sich schon geringe Menge von Aktivität in die verschiedensten und zufälligsten Lager abfließt.

Der Vorrat wesentlicher Kunst in Halle beschränkte sich bis Anfang 1925 auf wenige Werke. Von den Älteren waren Lenbach, Schuch, Trübner, Thaulow, von Impressionisten Liebermann, Corinth, Slevogt vertreten, von den Jüngeren Leistikow, W. Rösler, C. Herrmann, L. v. Hofmann, Hofer, Beckmann und Rohlfs. Durch die Sammlung Fischer sind hinzugekommen 7 Ernst Ludwig Kirchner, 5 Erich Heckel, 1 Schmidt-Rottluff, 3 Emil Nolde, 2 Otto Müller, 2 Oskar Kokoschka, 2 Franz Marc, 1 Pablo Picasso, 1 Albert Weisgerber, 1 Joseph Eberz. In den Sommermonaten 1925 wurden weiter erworben E. Noldes „Haremswächter“ (1911) aus der Sammlung v. Garvens, E. Munchs lebensgroßes Porträt Dr. Linde und Paula Modersohn-Beckers „Weiblicher Akt“ (1902) vormals Sammlung Ph. Vogeler. Offensichtlich soll die deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts weiter gesammelt werden. Der eine Picasso ist wohl mehr als Teil der Sammlung Fischer hereingekommen, und Munch wird auch sonst in die deutsche Entwicklung seit 1900 einbezogen. Der Rundsaal der alten



E. L. Kirchner. Ins Meer Schreitende



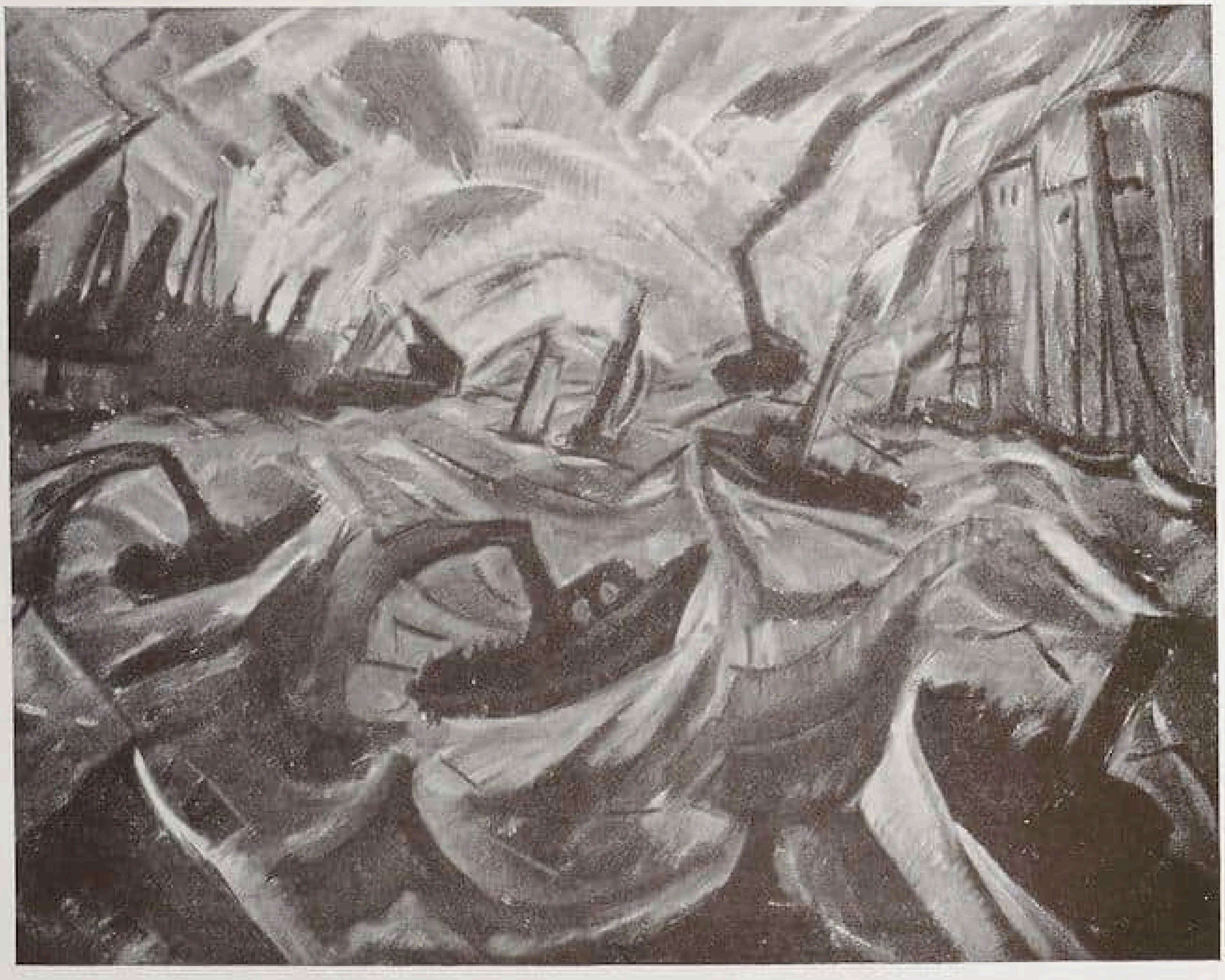
E. L. Kirchner

Damen im Caféhaus

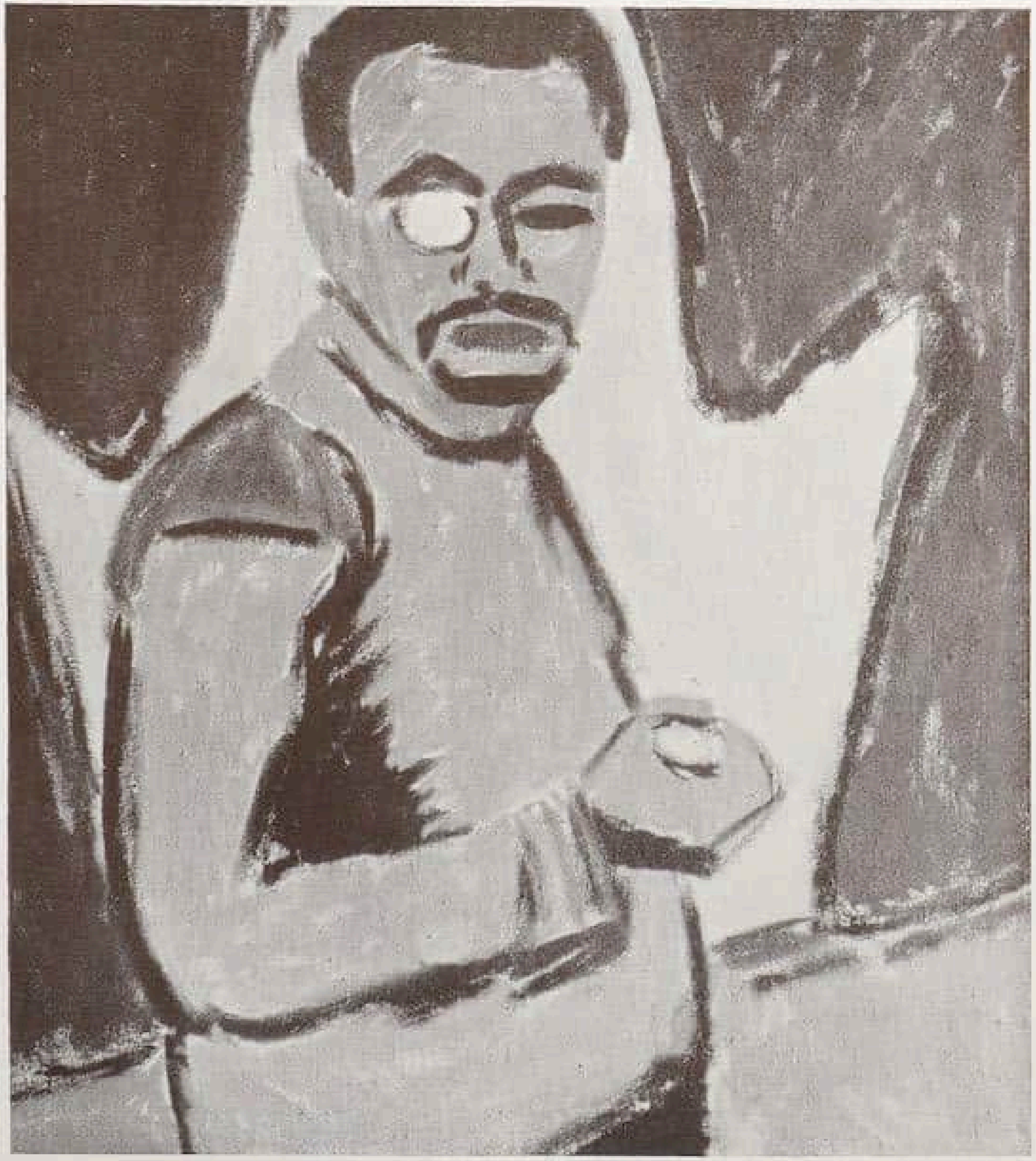
Otto Müller

Pferde auf Weide

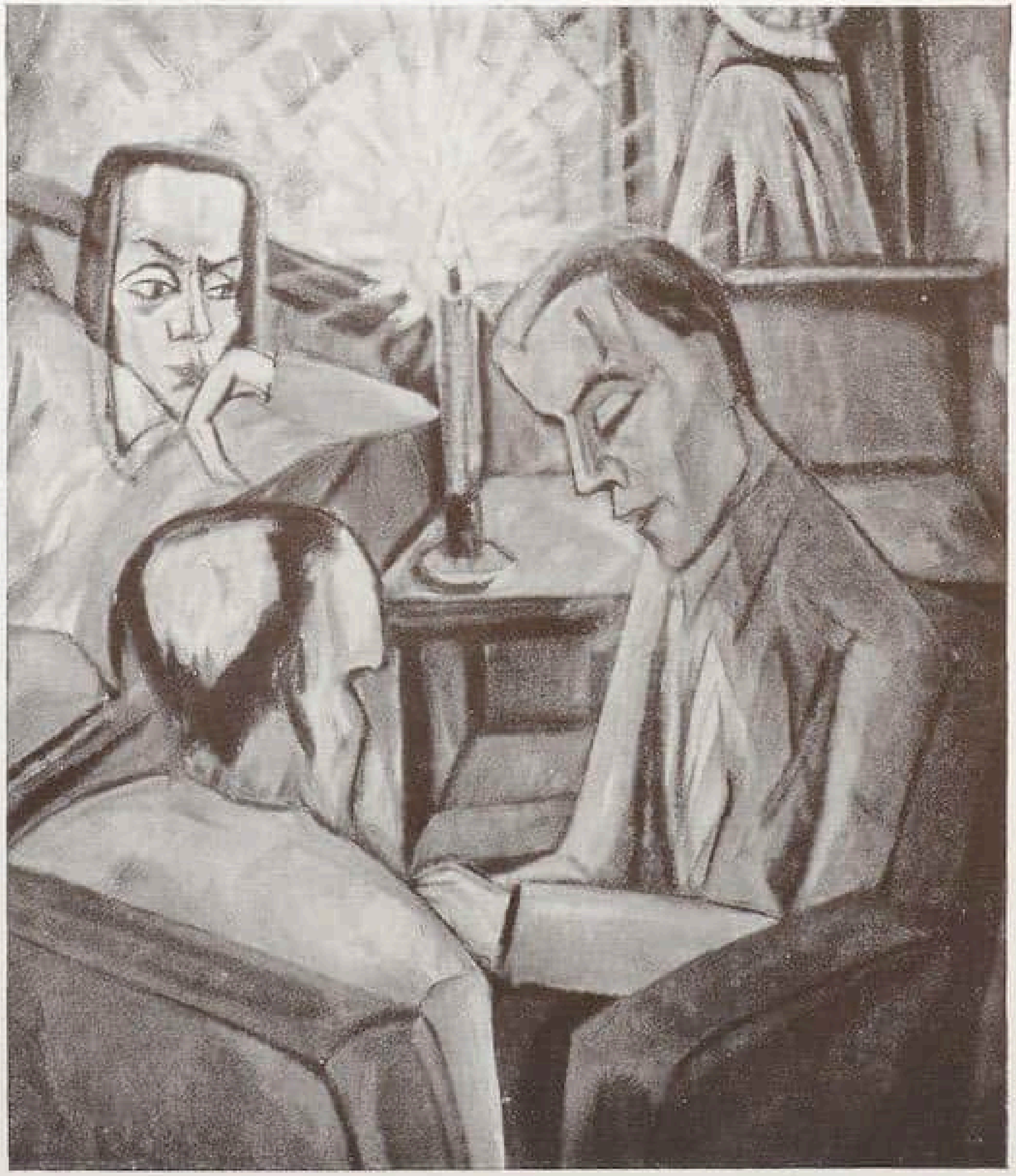
Emil Nolde Gartenbild



Erich Heckel Hamburger Hafen



Karl Schmidt-Rottluff Selbstbildnis



Erich Hecke Unterhaltung

Burg ist vorläufig noch keine Unterbringung, wie man sie wünschen möchte. Die sternförmig angeordneten Kojen haben aber leidlich gutes Licht, und schließlich wird Halle früher oder später den beabsichtigten Museumsneubau durchführen können. Auf alle Fälle hat die Initiative der Stadtverwaltung einen Erfolg gehabt, der selten ist, und durch eigene Kraft geleistet, was zuweilen durch das Glück einer Schenkung oder Stiftung eintritt.

Die Sammlung Fischer war auf der Idee aufgebaut, die neue deutsche Kunst, wie sie in Kirchner, Nolde, Marc, Kokoschka u. a. erstand, in hervorragenden Stücken zu vereinigen. Sie umfaßte vor dem Verkauf gegen 70 Gemälde und eine große Anzahl von Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen. Außer den genannten Künstlern waren in ihr vertreten Max Pechstein, August Macke, Georg Kars, Carl Mense, Christian Rohlfs, Felix Müller, Otto Dix, Paul Klee. Etwa 50 Bilder sind zusammengeblieben und bilden heute noch eine erstklassige Sammlung. Die Auswahl für das Museum erfolgte so, daß bei genauester Abwägung der Qualitäten wieder ein zusammengehöriges Ganzes entstehen sollte. Das ist unzweifelhaft gelungen. Was in den entscheidenden Jahren zwischen 1905 und 1915 in der deutschen Malerei vorging, kann man außer in Halle höchstens noch an zwei bis drei öffentlichen Stellen in dieser Klarheit sehen. Allerdings fällt in die gleiche Zeit die Geburt der abstrakten Kunst, und ihre besten Vertreter warten immer noch vergeblich darauf, in die Gemeinschaft der Museen aufgenommen zu werden. Vielleicht wäre es aber taktisch verfehlt gewesen, in Halle die Öffentlichkeit gleichzeitig auch noch vor dieses Problem zu stellen, zumal in der Sammlung Fischer nur Klee gut vertreten war.

Von E. L. Kirchner sind vorhanden: Ins Meer Schreitende 1912 (Abb.), Stilleben 1912, Gelbe Tänzerin 1914, Damen im Caféhaus 1914, Sich kämmender Akt 1915 (Abb.), Kartenspielender Knabe 1915, Vater und Sohn 1915. Alles Bilder aus der Berliner Periode, in der Kirchner mit höchster Anspannung an der Weiterbildung seiner schon in Dresden beginnenden strengen Formgebung arbeitet. Auf den „Badenden" aus Fehmarn (Abb.) liegt rechts vorn eine von oben in der Verkürzung gesehene Gestalt, die seine Formabsicht, die Übersetzung der Wirklichkeit in ein Symbol, klar erkennen läßt. Aus der Komposition des Ganzen ergibt sich die Beschaffenheit der Dinge, ihre Proportion, ihre Farbe, ihre Bedeutung. Die Vitalität eines Kirschnerschen Bildes ist so groß, weil alle seine Teile von e i n e m Zentrum aus leben, das nicht vom Vorgang, sondern vom Darstellungswillen des Malers abhängt. „Die gelbe Tänzerin" entstammt dem Umkreis seiner Varieté-Bilder, auf denen ähnlich wie in den Straßenbildern derselben Zeit der bis zum Zerreißen gespannte Wille des Großstadtmenschen einen exakten und zeitdokumentarischen Ausdruck erhält. Die Caféhauszene (Abb.) ist von einer außergewöhnlichen Feinheit und Eleganz der Farben und Formen, die das Vorurteil von der Unkultiviertheit der neuen Malerei in Deutschland Lügen straft. Ich kenne keinen Franzosen, der mit dieser Präzision und Abgewogenheit der Farben und Formen konkurrieren könnte. Die beiden Porträts stammen aus der Zeit seiner Bekanntschaft mit Botho Gräf in Jena, der als erster nachdrücklich für Kirchner eintrat. Sie sind physiognomisch von großer Eindringlichkeit und scharf in der Erfassung des Persönlichsten; ohne in die Gestalten etwas hineinzuprojizieren, was nicht in ihnen ist, geben sie mehr, als der Zeitgenosse zu sehen pflegt, ein Stück der Wirklichkeit, die sich hinter dem Außen verbirgt. Der „Sich kämmende Akt" (Abb.) gehört in die Reihe der großen Figurenbilder, die von da an durch die formale Konzentration so weit über den Gegenstand der Darstellung hinauswachsen, daß Gleichnisse eines Lebens entstehen,

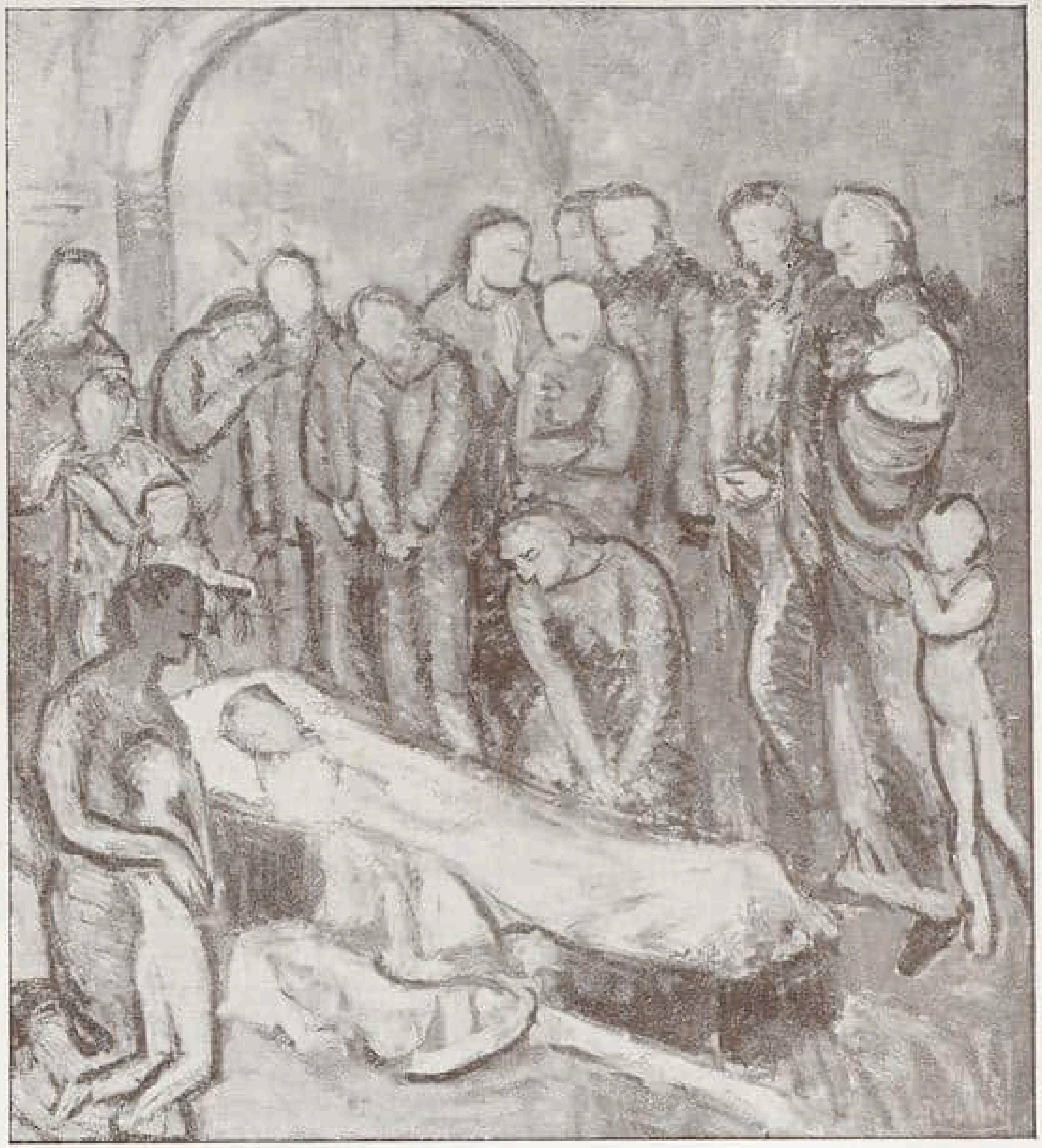
dessen weltanschauliche und soziologische Beschaffenheit bisher nur in der Verwirklichung des Malers offenbar wird. Die Farbigkeit eines solchen Bildes folgt wie die Perspektive oder die Umformung der Dinge demselben Gesetz der inneren Vorstellung. Sollte es gelingen, die Kollektion Kirchner durch ein paar frühe und letzte Bilder abzurunden, so wird man im Hallenser Museum besser als in jedem anderen das Wesen dieses großen Künstlers erfassen können.

Von Schmidt-Rottluff ist ein Selbstporträt mit Monokel da (1910). Es ist ebenso kühn und einfach wie seine Holzschnitte. Der schwarzkonturierte ockerfarbige Kopf und der grüne Sweater stehen auf Gelb, das von allen Seiten ein leuchtendes Rot umschließt. Farbe und Geste haben etwas treffsicher Improvisiertes, dem die Festigkeit des Formaufbaus zu Hilfe kommt und Haltung gibt. Ein paar Aquarelle aus letzter Zeit geben wenigstens eine Ahnung von Schmidt-Rottluffs Entwicklung in den letzten fünfzehn Jahren, deren Konsequenz das Kontemplative zu überwuchern drohte, bis sich jetzt herausstellt, daß er doch zu den wenigen starken und eigenwilligen Vertretern der neuen deutschen Kunst gehört und nicht nur durch das umfängliche Werk seiner Holzschnitte. Erich Heckels fünf Bilder stammen aus den Jahren 1913—1915, in denen Heckel den Ertrag seiner stärksten Jahre 1910 bis 1912 ausbaut (Karamasow 1912). Inzwischen ist die lyrische Komponente seines Wesens so selbständig geworden, daß sie die Struktur der Werke gefährdet. Es will fast scheinen, als wäre Heckel durch die Übermacht der Wegbereiter zu Anfang des Jahrhunderts in eine Position gedrängt worden, die seiner Veranlagung nicht völlig entsprach, und als ob er einer neuen Einschichtung in die Entwicklung entgegentaste. Der „Hamburger Hafen" 1913 (Abb.) ist eine seiner kühnsten Landschaften und erfüllt von einem männlichen Pathos. Hinter der „Frühlingslandschaft in Flandern" 1915 steckt bereits ein Thomascher Geist, der in den späteren Landschaften, abgewandelt durch die Formensprache einer jüngeren Generation, viel augenscheinlicher noch sich Geltung verschafft. In Heckel wirken sich auf der einen Seite Kräfte aus, die aus der Romantik herüberreichen und ihn zum deutschen Maler machen, auf der anderen Seite hat der Impuls der Zeit und der Umgebung sich auch seiner Person bemächtigt und Leistungen erzwungen, die seine Grenzen nach der großen Welt hin öffnen. Die „Irren" oder die „Unterhaltung" (1914, Abb.) tendieren nach dieser Richtung, nach der Gestaltung eines allgemein menschlichen Gefühls, wie es in den Köpfen einzelner, auch vom Krieg nicht beeinträchtigt, sich entwickelte. Nur, daß selbst hier eine Spur nazarenischen Geistes die Tonart angibt.

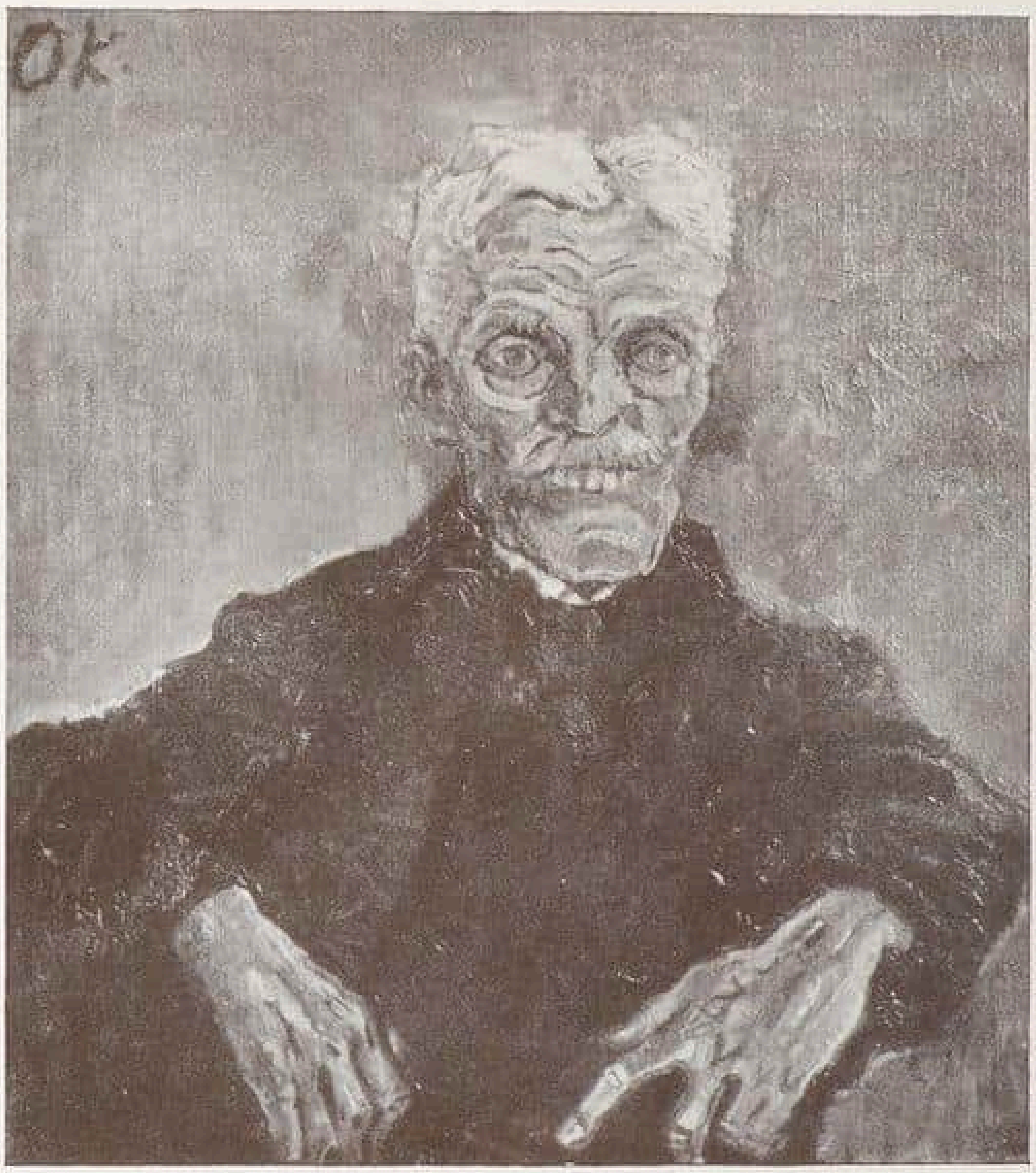
Otto Müllers „Akte" und „Pferde auf der Weide" (Abb.) wirken wie eine liedhafte, elegische Begleitung neben diesen drei Persönlichkeiten. Otto Müller ist keineswegs ohne Eigenart, und wenn auch die Gleichförmigkeit der teppichhaften Farbengewebe in größeren Kollektionen leicht ermüdet, die Idylle seiner sehnsuchtsvollen Gestalten und Landschaften ist ohne Verlust aus der Kette der Erneuerung der deutschen Malerei nicht mehr hinwegzudenken: Die „Pferde auf der Weide" bereichern die Vorstellung von seinem Werk nach der gegenständlichen Seite hin.

Mit dem 1911 erworbenen „Abendmahl" (1909) und dem kürzlich hinzugekommenen „Haremswächter" (1912) besitzt das Museum fünf Gemälde Emil Noldes, und zwar fünf, die ihn von den verschiedensten Seiten zeigen, als Neuschöpfer religiöser Darstellungen, als Maler phantasiemäßiger orientalischer Vorstellungen, als Gestalter des Meeres und der immer wieder neu gemalten Blumengärten. Das „Abendmahl" wird ein Wendepunkt in der reli-

Emil Nolde Mulattin



Pablo Picasso Grablegung



Oskar Kokoschka. Bildnis eines alten Herrn (Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

Franz Marc — Kater auf gelbem Kissen

giösen Malerei der Neuzeit bleiben. Nachfolge hat der neue Antrieb nur bei Nolde selbst gefunden, und seine Freunde berichten von einer erfolgreichen Weiterführung dieser Bemühungen in letzter Zeit, die in der Öffentlichkeit noch nicht bekannt geworden sind. Heute wirkt die Farbigkeit des „Abendmahls" fast grau neben der Leuchtkraft der „Mulattin" oder der „Blumen". Es scheint ein Farbenzersetzungsprozeß den früheren Glanz zerfressen zu haben. Die späteren Werke dürften vor diesem Schicksal sicher sein, nachdem Nolde die chemischen und handwerklichen Erfahrungen der letzten Jahre sich hat zunutze machen können. Die Mulattin (Abb.) ist farbig eine der kühnsten und kultiviertesten Leistungen des Malers. Wie aus dem Orange des Grundes die konzentrischen Kreise des Schwarz, Blau, Violett und Rot des Kopfes hervordrängen, das ist völlig aus dem Geiste einer südseehaften Vision entstanden, die sich der Mystik eines nordischen Menschen auf unerklärliche Weise verbindet. Das Exotische ist bei Nolde deshalb immer märchenhaft, deutsch, nicht ethnographisch; die beiden Elemente durchdringen sich mit der Kraft wahlverwandter chemischer Stoffe, so daß nie die Wirkung des Fremdkörperlichen entsteht. Im „Gartenbild mit Figur" (Abb.) dominieren die Grundfarben Gelb—Rot—Blau mit ihren Brechungen nach Grün und Violett; es ist keine Struktur im Bild als die durch Farbe gewonnene, aber sie hält zusammen und schließt sich nach der Frauenfigur in der Mitte hin.

Das wiederholt abgebildete „Selbstporträt" Kokoschkas aus dem Jahre 1913 ist eins seiner aufrichtigsten. Mit seinen ins Grünliche schillernden grauen, blauen und stumpfroten Tönen wirkt das Bild fast wie ein Stück alter Freskomalerei. Der damalige Übergang vom Zeichnerisch-Farbigen zum reinen Farbfleck vollzieht sich hier in Verbindung mit der Wendung zu einer synthetischen Kunstanschauung, von der analytisch-psychologischen hinweg. Neben dem „Doppelporträt" von 1914 (jetzt Dresdner Gemäldegalerie) ist dieses Selbstbildnis der wesentlichste Ertrag eines Abschnittes in Kokoschkas Entwicklung. Der „Alte Herr" (Abb.) ist aus dem gleichen Jahr wie der „Trance-Spieler" in Breslau (1906), eines seiner frühesten Bilder überhaupt, also noch vor seinen Aquarellen zu „Robinson" und den „Träumenden Knaben". Das Rot des Gesichts und der Hände ist wie über ein durchschimmerndes Netz sorgfältig aufgezeichneter Gerüstlinien gelegt, wodurch etwas von der suggestiven Kraft seiner frühen Zeichnungen, die dem „Trance-Spieler" fehlt, erhalten bleibt. Das Bild bewahrt ein Stück Verfallsstimmung des zwanzigjährigen, gerade anfangenden Wiener Malers, über die er erst 1913/14 hinwegkam und die in Dresden einem fast blindwütigen Willen zur Gesundheit wich. Von Franz Marc ein weißer Kater auf gelbem Kissen 1911 (Abb.), aus der Gruppe der geschlossenen Tierbildnisse, und eine freiere Komposition „Wildschweine" 1913, beides Bilder, die den „Blauen Reiter" nicht so sehr repräsentieren als an ihn erinnern als einen wesentlichen Antrieb, der sich von München her um 1910 der Gesamtbewegung mitteilte. A. Weisgerber und J. Eberz vertreten das inzwischen in Tradition und Enge steckengebliebene München des vorigen Jahrhunderts. Die „Grablegung" des Pablo Picasso ist mit dem Linde-Porträt E. Munchs vorläufig der Beitrag des Auslandes. Der Picasso stammt noch aus der „blauen Zeit". Eine größere Gruppe Leidtragender, zu dritt oder zu viert sich zusammenschließend, ist um den Sarg versammelt, in der Gesamthaltung noch repräsentativ, in der Durchformung der Gestalten von großer Schlichtheit und Entsagung.

Es ist kaum anzunehmen, daß Halle in der Lage sein wird, den Umkreis seiner Sammeltätigkeit auf ausländische Kunst zu erweitern. Es will mir scheinen, als ob es unter den gegenwärtigen Verhältnissen zunächst auch

sinnvoller wäre, den deutschen Beitrag zur europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts herauszustellen. Die natürliche und gegebene Ergänzung dürfte die Einbeziehung der Maler sein, die als Abstrakte unter einem Schlagwort zusammengefaßt noch vor den Toren warten. Es sind ausgereifte und sehr verschiedenartige Künstler, von denen die fruchtbarsten zu sammeln ebenso lohnen würde wie die Vereinigung dieser jetzt in Halle vertretenen bedeutsamsten Kräfte des deutschen Kunstlebens im 20. Jahrhundert. Jede große Leistung stellt eine neue Aufgabe, und auf diesem Wege wird Halle sich einen beachtlichen Anteil an der geistig-künstlerischen Entwicklung in Deutschland sichern.

Max Pechstein. Akt

Der Bildhauer Joseph Thorak

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von OTTO BRATTSKOVEN

Es scheint, als wenn jene Plastiker unserer Gegenwart, die weniger das harte Gefüge des Materials als Ausdruck innerer Spannungen, als vielmehr das vollrunde und nicht von vornherein metaphysische Gebilde des menschlichen Körpers aufsteigen lassen, um in behutsamen, unerregten, klaren, mehr daseinsruhigen als pathosgesättigten Abwandlungen das Spezifische einer eigenschöpferischen Natur auszuprägen, in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken beginnen. Soziologisch betrachtet ist diese Erscheinung in der geringen Mutationsfähigkeit abstrakter (oder im speziellen Fall kubistischer) Ideengänge begründet, die, außerdem noch arm an Imponderabilien, schließlich zu Ermüdung und Leerlauf geführt hat. Die Situation gegenwärtiger Plastik kann heute überhaupt, ohne daß man sich dem Vorwurf der Einseitigkeit aussetzt, dahin präzisiert werden, daß man eine Scheidung zwischen vitaler und formhaft-konstruktiver Plastik in Anwendung bringt. Bildhauerische Produkte, die in ihrem Aufbau zwischen diesen beiden Polen fluktuieren, können so auf ihren faktischen Charakter hin untersucht werden, ein Werturteil aber auf Kosten der einen oder anderen Anschauung fällt in absoluter Hinsicht fort, bleibt jedenfalls distanziert und der persönlichen Entscheidung überlassen. Auch die sogenannten revolutionären Bemühungen im Bereich der plastischen Welt, also jene Bestrebungen, die bisher maßgebliche und vom menschlichen Körper ausgehende Dreidimensionalität zugunsten einer in der ästhetischen Formulierung sehr vag umschriebenen Vierdimensionalität zu durchbrechen, können in ihrer unmittelbaren Wirkung für die Gegenwart nicht zweifelhaft sein. Einige besondere Werke dieser Art bewähren ihre immanente Kraft, andere fallen unter den Begriff der ornamentalen Architekturplastik, ohne indessen auch hier nicht immer die material- und formgerechte Unterordnung erkannt zu haben.

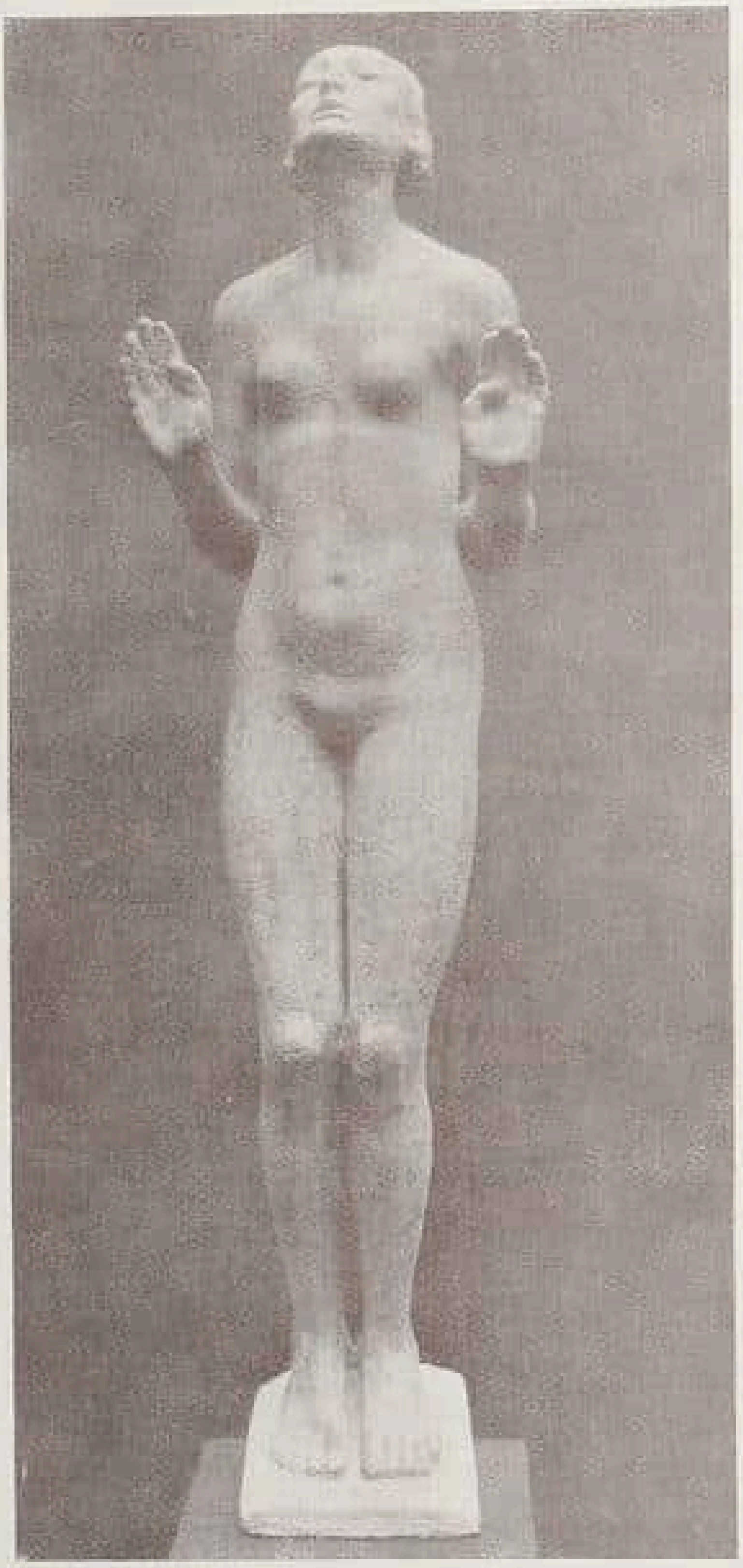
Die Reihe der obengenannten, in der Formsprache verwandten, charakterologisch gattungshaften und sich von andersgearteten Schöpfern, wie u. a. Barlach oder Scharff, in der Haltung scheidenden Bildhauer ist bekannt. Prototyp dieses plastisch-körperlichen Kompositionswillens ist Georg Kolbe, eigenwilliger und schärfer konturiert sind Fiori und Haller, besinnlicher und weicher Fritz Huf und Kurt Edzard. Unter den weniger bekannten Bildhauern ist es jetzt Joseph Thorak, dessen vorliegendes und verhältnismäßig umfangreiches Werk sich in einigen Gestaltungen ohne die Geste des allzu Verblüffenden durchzusetzen beginnt. Als vorher Unbekannter kann er trotzdem nicht angesprochen werden. In einigen Ausstellungen der Berliner Akademie, der Freien und Berliner Sezession war er mit Porträtbüsten und figürlichen Kompositionen vertreten. Doch konnte es nicht ausbleiben, daß er gegenüber den rigorosen Darstellern heftiger oder bewußt primitiver plastischer Form zurücktreten mußte, wie er auch heute noch an der Überwindung des geschickten Handgelenks, der Ausschaltung nur glatt akademischen, vorwiegend auf den kanonischen Körperbau sich beschränkenden Könnens zu arbeiten hat.

Es berührt bei diesem Bildhauer eigenartig, wenn man die Feststellung macht, daß er erst auf Umwegen zum ausgesprochen vollplastischen Ausdruckswillen gekommen ist. Also keine unmittelbar mit den Lehrgängen der Akademie beginnende Begabung, die sich später erst allmählich dem Schema

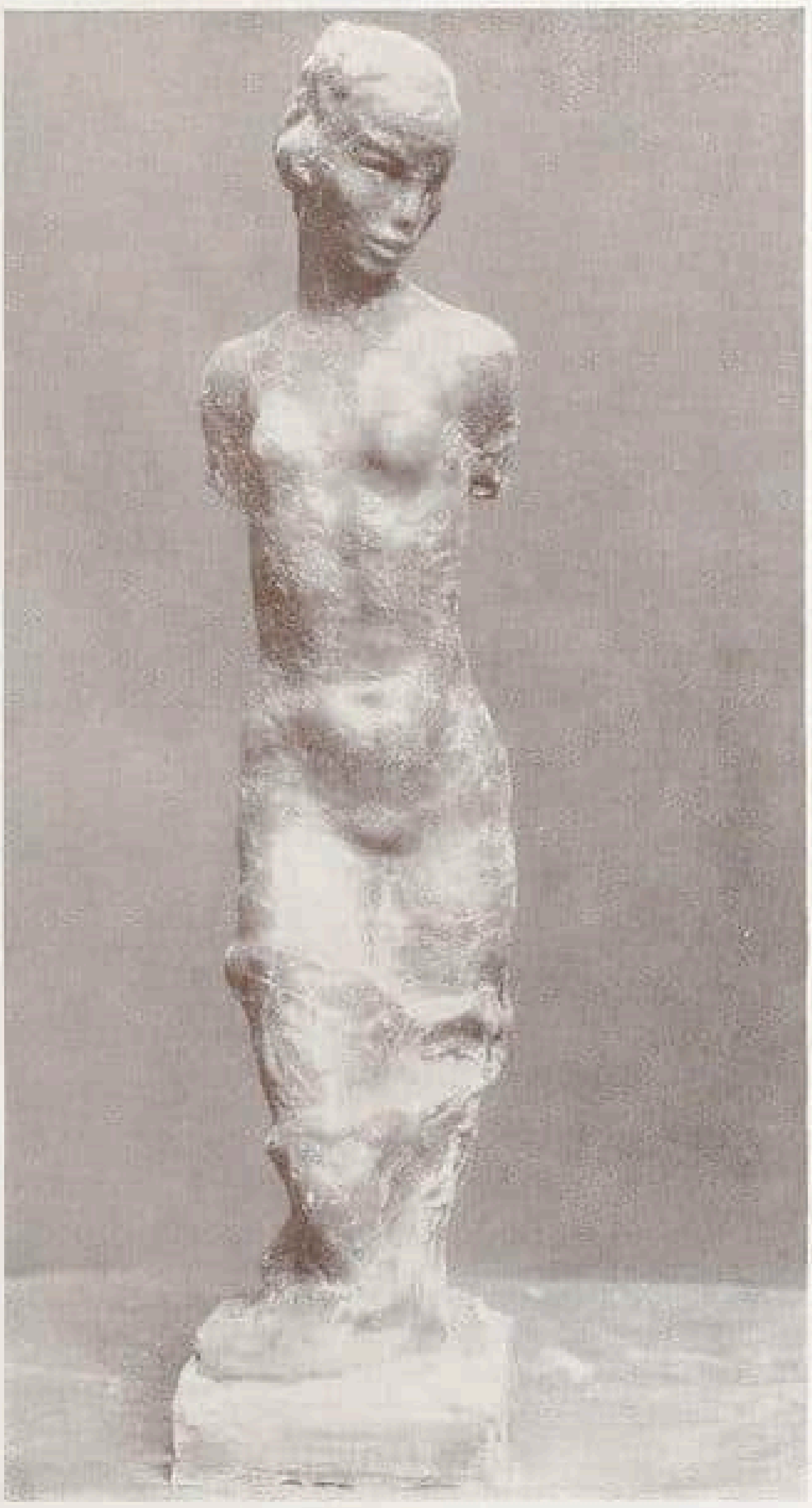
des unwesentlich Schönen entreißt. Die Anfänge stehen vielmehr im Zeichen eines Handwerks, das heute und im Höchstfall eine nach bewußten künstlerischen Gesichtspunkten ausgeübte kunstgewerbliche Betätigung geblieben ist: der Töpferei. Der Vater des Künstlers war Töpfermeister in Salzburg; der dort am 7. Februar 1890 geborene Sohn erlernte ebenfalls dieses traditionsreiche Handwerk, in dem er in alten, durch Generationen hindurch geübten Bräuchen unterwiesen wurde. An die Lehrzeit schloß sich eine regelrechte Wanderburschenzeit an, die durch Ungarn und Serbien bis in den Orient führte. Damals schon wurden die ersten bildhauerischen Versuche unternommen, doch blieb die Töpfertätigkeit vorherrschend, wie sie umgekehrt auch heute noch und bis in die jüngste Gegenwart vom Künstler zu kunstgewerblichen Töpferarbeiten ausgewertet wird. Von 1910—1914 besuchte er die Akademie in Wien, die folgenden Aufenthalte nach dem Kriege sind München und schließlich Berlin, wo er seine Tätigkeit abwechselnd zwischen einem Atelier in der Stadt und einem Landhaus in Saarow am Scharmützelsee ausübt.

Das Wesen der Plastiken von Thorak beruht auf seltsamen, nicht auf den ersten Blick erkennbaren Gegensätzen. Unbedingte Voraussetzung für diesen Schöpfer ist die Beschränkung auf den menschlichen Körper, der in seiner statischen und struktiven Durchbildung fähig ist, die Reife beharrender und in das Material gebändigter innerer Triebkräfte als künstlerisches Erlebnis darzustellen. Die Gegensätze dagegen bewegen sich in dem Widerspiel von Animalität und stark ausgebildetem Intellekt zur restlosen, rein formalen Erkenntnis, von Beherrschtheit und nervöser Vibration, von Instinkt für Akzentuierungen und eingeborenem Sinn für nur in der weitestgehenden Abstraktion liegende Wesenhaftigkeit einer dreidimensionalen Gestalt. Aus diesen Divergenzen entwickelt sich sein plastisches Werk, meist schnell und hastig ausgeformt und dem Wägen nur die Rolle der Detaillierung, der Sondierung der Oberfläche überlassen.

Zweierlei Erscheinungen ergeben sich aus solchem Erfassen, Komponieren und Ausarbeiten. Zuerst dürfen bestimmte Gefahrelemente nicht übersehen werden. Eine erste, für die Fortentwicklung Thoraks nicht unwichtige Beobachtung ist jene Tatsache, daß, wenn einmal die überzeugende Bindung der genannten Gegensatzpaare nicht gelingt, er sich aus einem eigenartigem inneren Widerstreit auf die Seite des Könnerischen, des mit technischer Sicherheit zur sachlichen Vollendung Durchzuführenden schlägt. Verleugnet oder beiseite geschoben wird dabei das im formenden Naturell mitschwingende Timbre; als Produkt entsteht eine Plastik, die, wie in mancher Beziehung die „Schwebende“ als Kunstwerk an sich und nach den Grundsätzen der formalen Ästhetik analysiert, den Stempel absoluter Vollendung tragen könnte. Wie aber oft der Betrachter, um den Formenzusammenhang, den Rhythmus, den Ausdruckswert oder die besondere Delikatesse vollends auszukosten, gerade bei plastischen Werken eine Identifikation mit dem arbeitenden Schöpfer vorzunehmen pflegt, so wird er hier den Weg der direkten Brücke vermissen, und auf dem Umweg des weniger an die Persönlichkeit geknüpften Erkennens wird er sich wohl der Vollendung des Sachlichen nicht verschließen können, niemals aber das tiefer dringende und solcherweise auch seelische, weil restlos empfundene Hervortreten eines gleichwie gearteten Charakters bejahen. Ein anderes Moment, das an der „Schwebenden“ auffällt, ist das Darstellen einer äußerlichen Verbindung von organischem Körper und lebloser Materie. Hier in der schon in der Behandlung des Materials sich kundgebenden inneren Gegensätzlichkeit kann die ins Litera-

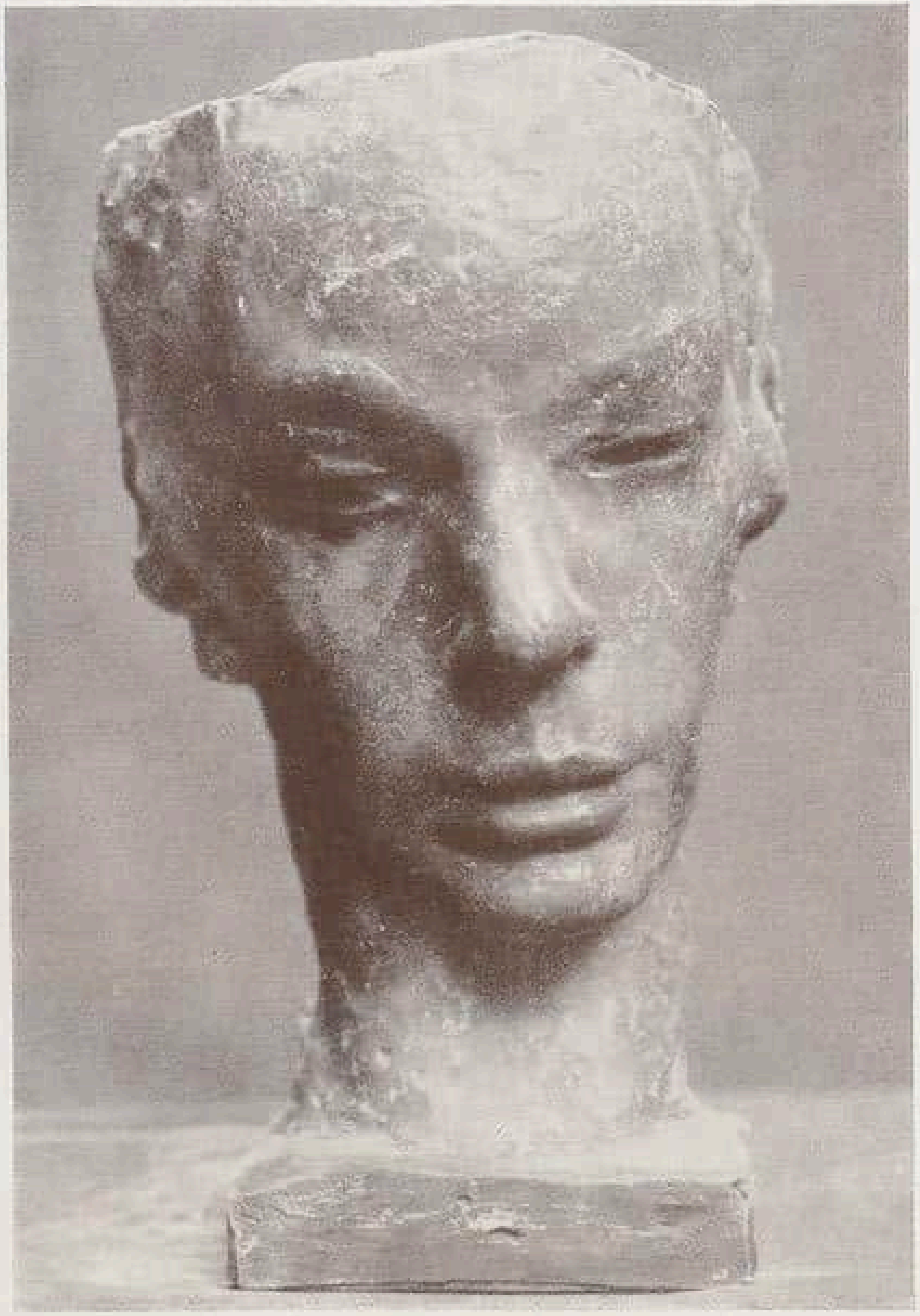


Fromme Terrakotta



Torso Wachs

Joseph Thorak



Porträt K. Wachs

Porträt Komponist Kühn Wachs

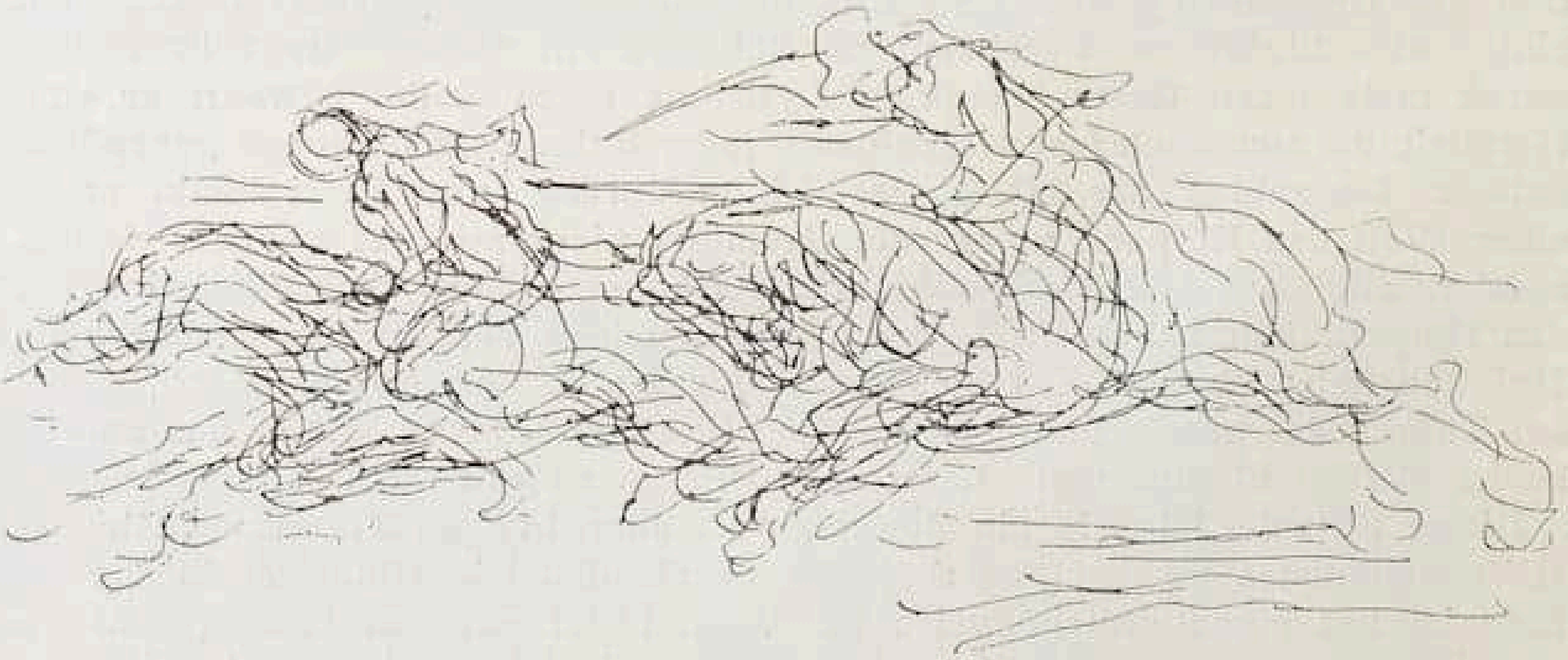
Joseph Thorak

rische zielende Bemühung, die Belastung der reinen, absichtslosen und in sich ruhenden Körpersprache mit von der plastischen Zuständlichkeit ableitenden Mitteln nicht übersehen werden. Wenn auch kein funktionaler Zusammenhang zwischen dem Hauptelement und den Nebenformen, wie ihn Kolbe in einigen neueren Plastiken durch einen gekünstelt wirkenden Kantenbruch in der Gewandbehandlung zu erreichen sucht, in den Thorakschen Plastiken zu finden ist, für ihn wie allgemein für die Gesamtheit der rein auf die Vitalität des Körperlichen eingestellten Bildhauer bedeutet ein solches Abschweifen eine Klippe, an der selten die Wirkungskraft der einfach zuständlichen, geheimnisvoll aus dem Überschneiden von distinktivem Geist und blühender Sinnlichkeit sich ergebenden Körperkomposition durch neue, auf anderen Ebenen liegende Möglichkeiten ersetzt wird.

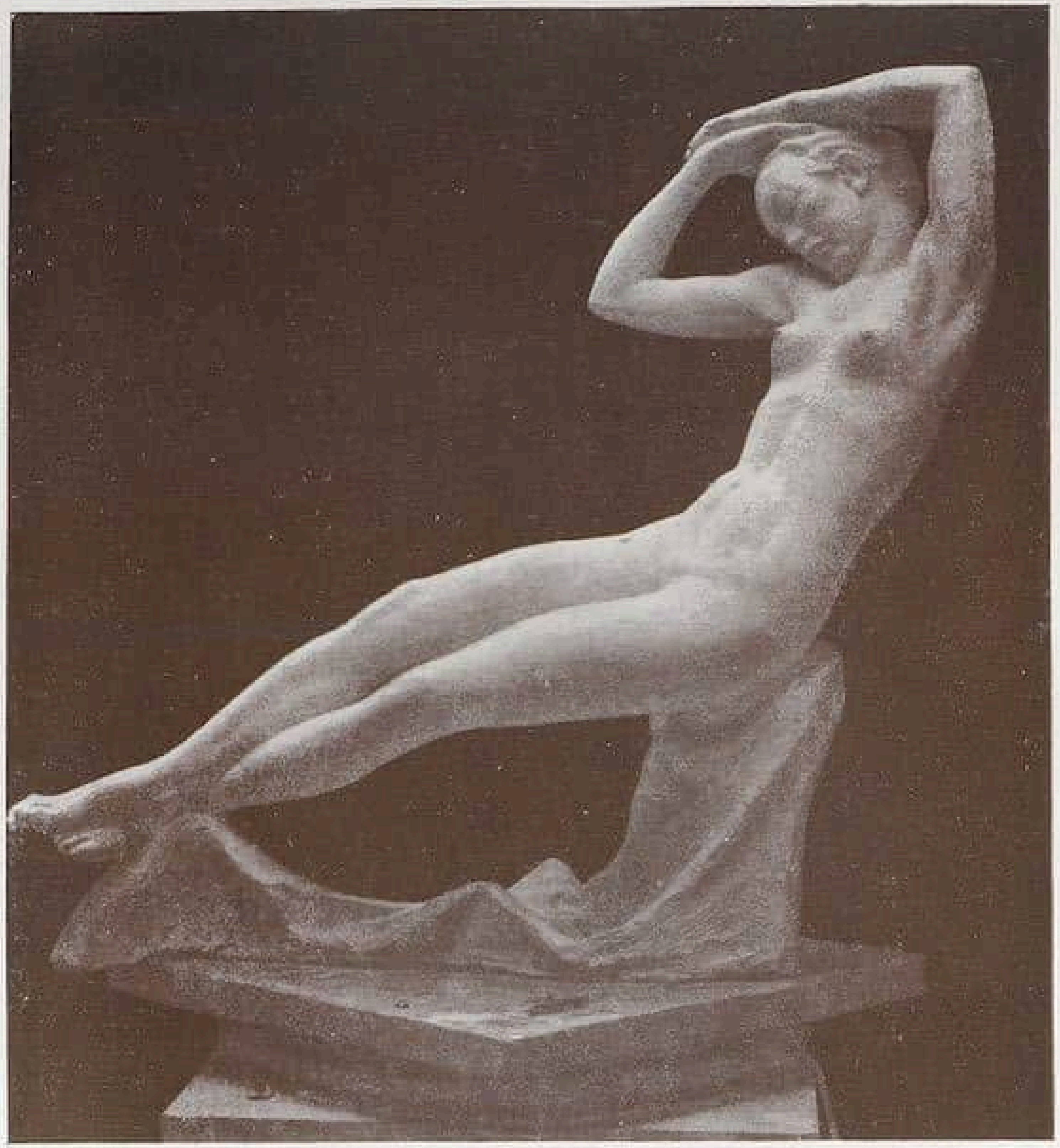
Es ist bezeichnend für den Bildhauer Thorak, daß die Lösung der „Schwebenden" vorwiegend eine Angelegenheit durch den Willen einer bildhauerischen Intelligenz geworden ist. Als es galt, der Verlegenheit einer Nichtbindung von Idee und Tat Herr zu werden, dominierte das Könnerische, um zum mindesten zivilisatorisches Niveau zu erreichen. In anderen Plastiken, so in einem weiblichen „Torso" und in einer Terrakottafigur „Fromme" zeigen sich dagegen mehr persönliche Werte, wenn es sich auch nicht von der Hand weisen läßt, daß die Auseinandersetzung mit artverwandten heutigen Bildhauern und noch mehr mit traditionellen, einen einheitlichen Formcharakter tragenden Bildwerken, speziell der reifen Renaissance, oft den nicht nur geistig, sondern durch andere Handwerksbedingungen auch materiell der Gegenwart verhafteten Künstler absorbiert. Immerhin lassen sich einige aufschlußreiche Parallelen zu Zeitgenossen ziehen. Gegenüber dem durch melodiösen Gestus schönen Lyrismus eines Kolbe bewahrt er eine Herbheit, die sich auch fast verschlossen jeder Intimität den Dingen gegenüber enthält. Gegenüber der Härte der Linienführung von Fiori bleibt er in einer Welt des Körpers, in der die Gestalten nicht nur aus reiner Neigung, sondern auch aus dem Kreislauf des Bluts geboren sind. Was die Animalität des Körperlichen anbetrifft, so kann eine gewisse Verwandtschaft mit Fritz Huf konstatiert werden. Ist dieser aber im Tiefsten unproblematisch, so ist bei Thorak der untergründig bohrende Wille bezeichnend, durch das animalische Wesen hindurch ein heroisches Stigma zu erwirken.

Dieser Stilwille leitet in ein Sondergebiet über, in dem Thorak sein bisher Überzeugendstes geleistet hat: die Wachsplastik. Die Bildnerei in diesem Material hat eigentümlicherweise im Verlauf der neueren Kunstgeschichte nie eine Rolle gespielt. Während das Formen in Wachs in der Renaissance noch eine gewisse Bedeutung als plastische Modellskizzierung hatte, wurde es später mit der zunehmenden Industrialisierung zur Verniedlichung allgemein beliebter Kunstdenkmäler herabgewürdigt und hat eigentlich nur in wenigen Medaillons und Statuetten ein beachtliches Sonderleben geführt. Im Falle Thorak kann es sich nun nicht darum handeln, einem neuerstandenen und sich quasi ausschließlich spezialisierenden Wachsplastiker ein freundliches Lob zu erweisen; wenn auch die Technik kompliziert ist und eine gewisse Geschicklichkeit verlangt, so geht es kaum an, diesen Bildhauer in Vergleich etwa mit jenen Graphikern zu stellen, die ihre Bedeutung durch ein besonders ausgetüfteltes Verfahren erlangt haben. Vielmehr erkennt man in diesen, keineswegs auf weichliche Epidermis zugeschnittenen Wachsplastiken den Wuchs eines bestimmten Formwillens, der zufällig durch die Benutzung dieses Materials die bisher stärkste Regung seiner Wesensart zum Ausdruck gebracht hat. In einem halb lebensgroßen „Torso" spürt man

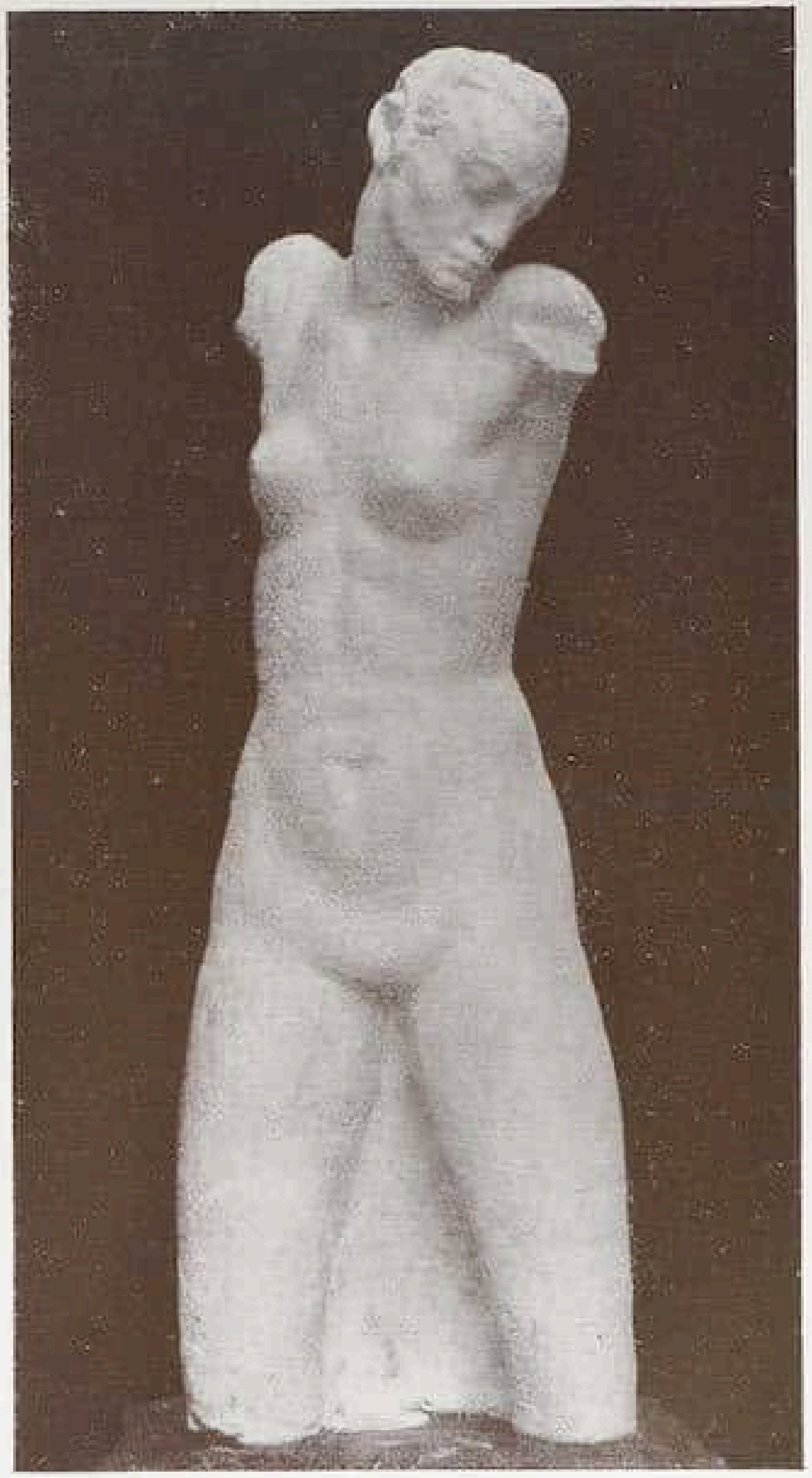
durch das Faktum einer in seinen Maßen und Biegungen gerade noch geschlossenen Körperform den Atem des Schaffenden, der unverkrampft und hemmungslos das Instinktive seiner in der Anschauung unverbrauchten Wesensart mit der Sicherheit seines technischen Aufbauvermögens mischen konnte. Noch mehr allerdings überzeugen die Porträts, die nicht Büsten im üblichen Sinne, sondern als Masken nach den Tonmodellen anzusprechen sind, die im weiteren technischen Prozeß durch ein besonderes Verfahren materiell verfestigt werden. In diesen Porträts, die in tonigem, nicht getöntem Wachs von Bernsteingelb bis zu dunklem Braun gehalten sind, spricht sich das aus, was die Grundeigentümlichkeit der Plastik dieses Künstlers zu werden scheint. Griffigkeit des Antlitzes ohne exaltierte Prätension des Stilistischen oder Naturalistischen, primär ein beharrendes Sein, doch verlebendigt durch ein in bestimmter Ferne lokalisiertes Schwingen geistig-intensiver wie animalischer Triebkräfte, die Subtilität der Erfassung immer durch ein Bestreben ausgeweitet, eine Form zu erreichen, die im Dynamischen wie selbstverständlich gezügelt, im Körperlichen aus innerer Sicherheit labil gehalten und im Typologischen einer grenzklar gesteigerten, unmimischen, nur daseinsgesättigten Naturauffassung entsprungen ist.



Honoré Daumier. Zeichnung



Schwebende

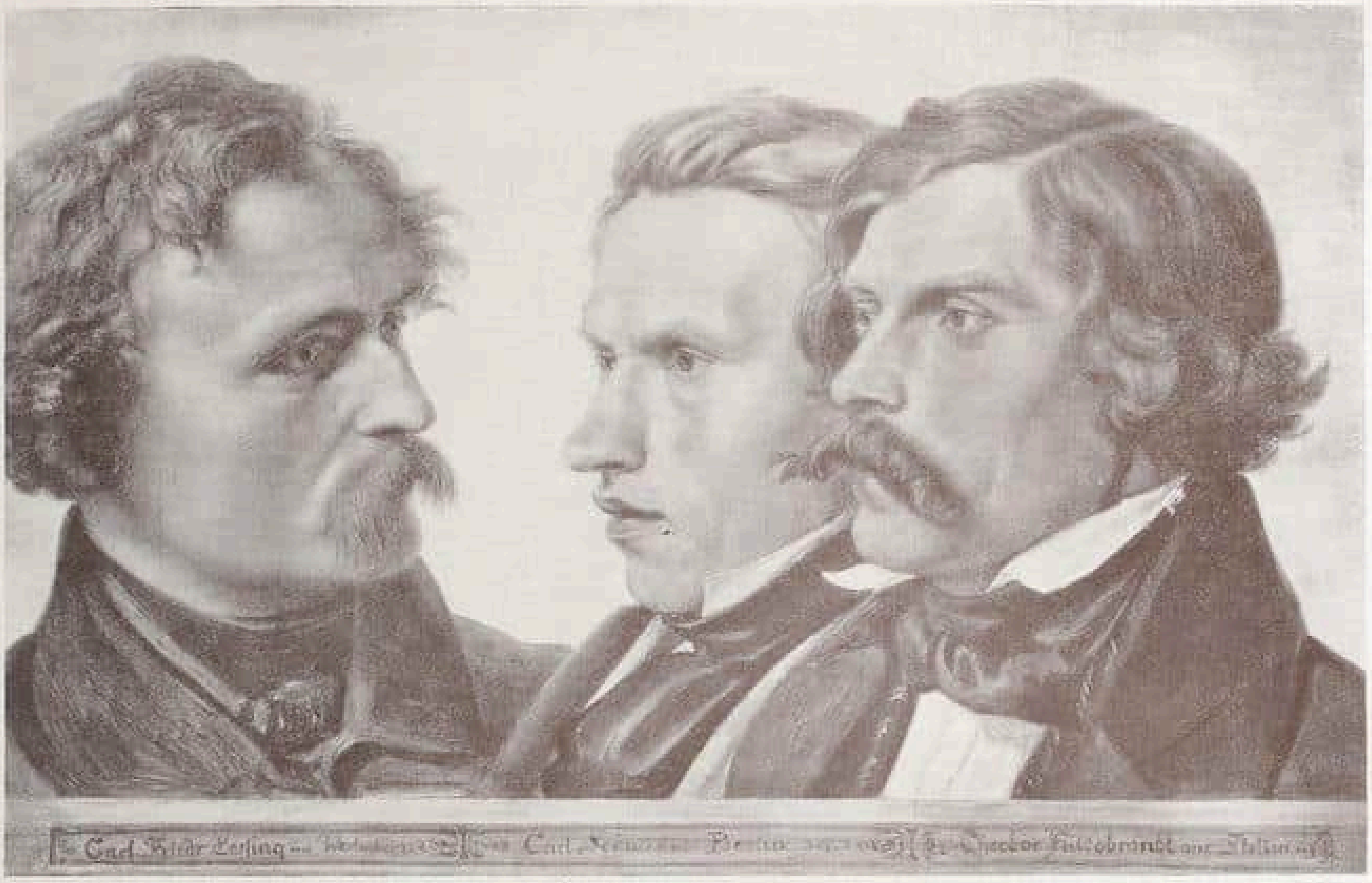


Torso

Joseph Thorak

Julius Hübner — Pauline Bendemann. 1824

Julius Hübner — Boas und Ruth. 1824—26



Julius Hübner

Die Maler Lessing, Solm und Hildebrand. 1839

Julius Hübner

Familie Bendemann. Rom 1830

Der Fischerknabe und die Nixe. 1828. Ausschnitt

Pauline Bendemann, Braut des Künstlers. 1828/29

Julius Hübner

Aus den Jugendjahren Julius Hübners

Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Von PAUL ORTWIN RAVE

ALS im Jahre 1826 Wilhelm Schadow, der Sohn des Berliner Bildhauers, als Akademie-Direktor nach Düsseldorf an die Stelle des nach München berufenen Peter Cornelius ging, war er begleitet von einer Schar junger Maler, die sich schon in seiner Berliner Lehrzeit um ihn gesammelt hatten. Unter ihnen befand sich der damals zwanzigjährige Julius Hübner. Er selbst nennt noch gegen Ende seiner Laufbahn dies Ereignis einen Angelpunkt seines künstlerischen Werdens — in einer bei Gelegenheit der Enthüllung des Düsseldorfer Schadow-Denkmals gehaltenen Festrede auf seinen Lehrer[1]: „Die wichtigste Tatsache dieser — vor der Düsseldorfer liegenden Berliner — Zeit war die Gründung eines Ateliers, welches der Staat dotierte und Schadows Leitung, unabhängig von der Akademie der Künste, übergab. Dies Atelier und das seines Freundes Wilhelm Wach waren wohl die ersten in Deutschland, welche das Jahrhunderten verloren gegangene Verhältnis von Meister und Schüler wieder in die Praxis der Lehrmethode der Kunst einführten. Es war dies ein Moment von der gewaltigsten Tragweite für das neu erwachte Kunstleben und zugleich der eigentliche Anfang auch der Düsseldorfer Schule. Einige bereits auf der Berliner Akademie studierende strebsame Kunstjünger: Hübner, Hildebrandt, Sohn, Mücke, Köhler und Lessing waren die Schüler, welche nach und nach in die Werkstatt aufgenommen wurden . . . und ihm im Herbst des Jahres 1826 nach Düsseldorf folgten, wo sich noch J. W. Schirmer und später Bendemann anschlossen."

Wenn wir freilich heute auch jener Schadowschen Ära der Düsseldorfer Malerei skeptischer gegenüberstehen, so hatte der alternde Professor Hübner doch darin Recht, wenn er im Anfang der Schule wertvolle Keime sah. Hübner wiederfuhr wie seinem Lehrer Schadow und vielen dieses Kreises, daß sie schon zu Lebzeiten als überholt heftigste Anfeindungen erfuhren und in ihren Spätwerken für uns heute kaum mehr genießbar sind. Sieht man aber einmal ab von den aufgemachten, mit andächtigen oder geschichtlichen Vorgängen bemalten Riesenleinwänden, so kommt manches versteckte Gut zutage: treffliche Bildnisse oder Bildnisgruppen von Zeitgenossen, Aufbau- oder Farbstudien nach der Natur, Skizzenblätter aus der Werkstatt oder von der Wanderschaft. Derartige Arbeiten ergeben ein ganz anderes Bild von dem künstlerischen Streben jener Halbvergessenen, jedenfalls ein besseres, als das durch all die großen, vom Kunstgeschmack damals geforderten Altar- oder Museumsgemälde allgemein bekannte. Berücksichtigt man dazu vornehmlich die Arbeiten aus Jugend- und Lernjahren, bevor mißgeleiteter Ehrgeiz und Modeaufträge die Entfaltung künstlerischen Geistes verdarben, kann man die Grundlagen eines Talentes noch klarer erkennen. Wir greifen Julius Hübner als einen der begabtesten jenes Berlinisch-Düsseldorfer Kreises heraus, um eine Skizze der Ursprünge zu geben, aus denen ein großer Teil des Kunstlebens im 19. Jahrhundert erwuchs.

Als Hübner in die Berliner Werkstatt Schadows aufgenommen wurde, hatte er schon vorher zwei Jahre auf der Akademie gelernt. Im Alter von fünfzehn Jahren war er 1821 aus seinem Geburtsort Öls in Schlesien nach Berlin gekommen. In Öls, wohin die Familie ehedem aus dem Nürnbergischen verschlagen worden war, hatte er seine erste Jugend verbracht. Er selbst hat später in der schlesischen Zeitschrift „Rübezahl" (Jahrgang 1872) von dieser Jugend- und Werdezeit einige Erinnerungen hervorgeholt, die verdienen,

[1] Schadow und seine Schule, Bonn, Max Cohen und Sohn, 1869.

hier mitgeteilt zu werden. Denn sie unterrichten uns über die impulsiv-lebendigen Anfänge eines Künstlers, die um so merkwürdiger bleiben, als seine im Alter durch akademische Übung erstarrte Kunst uns nur noch wenig interessiert.

Zunächst erinnert er sich dankbar der ausgezeichneten Bildung, die ihm das Gymnasium seiner Heimatstadt vermittelt hat, jener humanistischen Erziehung eines deutschen Gymnasiums, deren Auswirkung sich später häufig genug in der Wahl seiner Stoffe kundtat. Auch den Zeichenlehrer, den geschickten Kupferstecher Sander, erwähnt er, der seine Studien auf der Berliner Akademie gemacht hatte und ihm seine künftige Künstlerlaufbahn früh prophezeite. Freilich war der Kleine vorerst zum Theologen bestimmt, da man ihm vorgestellt hatte, wie er seiner Lust zum Zeichnen und Malen auch als tüchtiger Landpfarrer zu genügen Muße und Gelegenheit am sichersten finden würde. Aber wie er so für sich bemüht war, mit seinem bescheidenen Tuschkasten die alten Bilder in der Stadtkirche oder ein altes Schlachtenbild aus dem väterlichen Besitz zu kopieren, ohne, wie natürlich, die Wirkung seiner Vorbilder zu erreichen, machte er „wie zufällig die Bekanntschaft eines jungen Mannes, der zwar mehrere Jahre älter, doch an feuriger Neigung für die Kunst“ ihm gleich war, und sein Entzücken fand keine Grenze, als er bei seinem ersten Besuch den neuen Freund vor der Staffelei malend, wirklich in Öl malend vorfand. Carl Beyer lebte damals als junger Kanzlist in Öls, und in seiner Erinnerung zurückschweifend spinnt Hübner diese erste Begegnung mit der Kunst anekdotisch aus: „Nun stand das Geheimnis, das so lange meine ganze Seele beschäftigt hatte, leibhaftig vor meinen erstaunten Blicken; es war wie ein Blitz, der in meine jugendlich träumende Existenz einschlug und das unbestimmte Dunkel meiner Zukunft strahlend erhellte. Von dem Augenblicke stand der Entschluß, Maler zu werden, felsenfest in meiner Seele, und ich erinnere mich noch ganz deutlich, daß beim zu Bette gehen mit meinen beiden älteren Brüdern diese, die meine wunderbare Stimmung bemerkt haben mußten, mich fragten, was mir denn wäre, und ich ganz herzhaft antwortete: Ich will Maler werden. Du bist wohl verrückt! war die Antwort des jüngeren von beiden, die mir selber heute ganz natürlich vorkommt, wenn ich die sonderbare Plötzlichkeit meines Ausspruchs bedenke. Der älteste aber nahm die Sache ernsthaft und sagte, da müßte man doch mit dem Vormund und anderen Leuten erst darüber sich vernehmen und hören, was zu tun wäre . . . Von nun an ward jede freie Minute dem Zeichnen und dem Zuschauen bei dem wunderbaren Prozeß des Ölmalens auf dem Zimmer des Freundes gewidmet. Abends nach dem Essen steckten wir zusammen bis in die Nachtstunden und lasen in dem prächtigen alten Sandrart, unserm deutschen Vasari . . .“

Dem entschiedenen Willen des Knaben gelang es schließlich, seine Umgebung von der Unumstößlichkeit des einmal gefaßten Entschlusses zu überzeugen, was bei dem Mißverhältnis zwischen einem guter Leute Kind und der wenig angesehenen Stellung der landläufigen Stubenraphaele jener kleinstädtisch bürgerlichen Zeit kein Leichtes gewesen sein mag. Aber nachdem die Autorität des Landschaftmalers Siegert in Breslau in Anspruch genommen war und der ihn gar gleich als Schüler dabehalten wollte, so war kein Halten mehr. Auf der Stelle verließ der Primaner das Gymnasium und siedelte nach Breslau über, wo er in der Werkstatt Siegerts jeden Tag von früh bis spät seine Studien betrieb. Doch das dauerte nur wenige Wochen. Als sein älterer Bruder im Frühjahr 1821 in Berlin sein juristisches Studium begann, zog Julius mit dahin, auf die Akademie.

Von den Akademielehrern nennt Hübner zunächst Karl Braeuer, dem er eine gewisse Strenge und Bestimmtheit im Zeichnen verdanke, die sich an

Julius Hübner
Der Künstler mit seiner Familie. 1842/46

Geheimrat Dr. Carus. 1844

Frau Rietschel, Gattin des Bildhauers. 1843/44

Julius Hübner

die Weise der alten deutschen Meister angeschlossen und dem seit den Freiheitskriegen erwachten patriotischen Geiste entsprochen habe. Dann vor allen als Lehrer der Gipsklasse Gottfried Schadow, der damals Direktor der Anstalt war. Von der Aufnahme in dessen Klasse erzählt Hübner, wie er ihm nach der Betrachtung seiner mitgebrachten Probezeichnungen, von einem wohl oft begründeten Mißtrauen bewogen, mit eigener Hand ein Ohr auf ein Stück Papier gezeichnet und ihn aufgefordert habe, dasselbe nach der anderen Seite gewendet aus freier Hand daneben zu zeichnen, was er sofort und ohne sich weiter zu besinnen zur Zufriedenheit Schadows getan.

Das folgenreichste Ereignis für den jungen Kunstschüler war die Bekanntschaft mit dem kurz zuvor erst aus Rom zurückgekehrten Wilhelm Schadow. Der später als Kunstforscher bekannt gewordene Ernst Förster, damals auf der Universität und noch gesonnen selber Maler zu werden, besuchte auch die Klassen der Akademie, wo er Hübner kennenlernte. Eines Tages machte er ihm den Vorschlag, ihn bei Schadow einzuführen. „Als ich mit ihm Schadows Atelier betrat, merkte ich nach der ersten Begrüßung ein flüsterndes Gespräch beider, was mich zu betreffen schien, hatte aber kein Arg dabei, bis es endlich zur Erklärung kam, daß Ernst Förster mich als Modell zum Kopfe eines Hirten zu einem Bilde, das Schadow damals für die Garnisonkirche in Potsdam malte, eingeschmuggelt hatte . . . Schadow gefiel meine jugendliche Physiognomie, fand während der Sitzungen Wohlgefallen an mir, und als ich ihm meine Zeichnungen vorlegte, war er so zufrieden damit, daß er mich in sein eben erst begründetes Atelier aufnahm. Er hatte erst zwei Schüler, Kunze und Wegert, beide in Berlin geboren, liebenswürdige und sehr talentvolle Jünglinge, die leider beide jung gestorben mir die Stelle des Ältesten unter meinen berühmten Mitschülern als ein Erbe hinterließen.“

Die Verbindung Hübners mit Wilhelm Schadow hatte mehr als nur das Erlernen des malerischen Handwerks zur Folge. Schadow, der seit 1810 in Rom als einer der Vertrauten im Bunde mit Overbeck und Cornelius die Anfänge der nazarenischen Richtung erlebt hatte, auch an der Ausmalung der Casa Bartholdy beteiligt gewesen war, brachte als erster den Geist einer neuen verinnerlichten Kunstgesinnung in den preußisch-protestantischen Norden. Was freilich in Rom unter Fohr und Pforr, Overbeck und Cornelius im ersten Aufflammen einer fast heiligen Kunstbegeisterung aufgelebt war, der engste Zusammenschluß junger und starker Kräfte in der Lukas-Brüderschaft einer großen Sache zuliebe, das behielt bei Schadow und seinem Kreis wohl noch die äußere Form. Doch war seine Führerschaft nicht ausgeprägt genug, die große Tradition weiter lebendig fortzuleiten. Der Anstoß war kräftig genug gewesen, doch die innere Spannung war bereits geschwächt. Was blieb waren die Regeln. Gelehrt wurden die nach Renaissancevorbildern studierten Kompositionen von Gruppenbildern meist religiöser Art. Das wirkte zudem freilich ein wenig fremd in Berlin, und es läßt sich leicht denken, daß man ganz froh war, in Schadow den geeigneten Mann für den im Westen Deutschlands neu zu besetzenden Posten des Akademie-Direktors zu finden, wiewohl Cornelius ein wenig enttäuscht und besorgt um Düsseldorfs Zukunft gewesen sein soll. Daß die Blüte der rheinischen Schule, die er und seine Gefolgschaft dann einleitete, in Wirklichkeit nur eine prächtige Pfingstrose ohne Duft war — das braucht heute kaum noch einmal betont zu werden.

Aber daß Wilhelm Schadow, der sich damals den Vierzigern näherte, von einem halben Dutzend eben zwanzigjähriger Gesellen umgeben war, die, mehr oder minder begabt, doch alle mit ihrem Feuer und Eifer der Jugend künstlerischen Ideen nachhingen, jeder auch mit reinster Freude am Werke des andern und seinem Gelingen, häufig einer in des anderen Bild tätig, wo gerade

seine Kraft durch besondere Begabung ergänzend eingreifen konnte, das ist der Grund, warum uns diese Anfänge der Düsseldorfer Schule nicht ganz wertlos erscheinen. Das auf der Rheinischen Jubiläums-Ausstellung in Düsseldorf diesen Sommer ausgestellte große Gruppenbild, an dem außer Schadow und Hübner noch Carl Sohn, Bendemann und Hildebrandt mitgearbeitet haben, ist das schönste Zeugnis dieser kameradschaftlichen Freundschaftsgesinnung einer im Lebendigen miteinander wirkenden Schulgruppe. Auch das ausgezeichnete Bild Hübners im Besitz der National-Galerie wäre hier zu nennen, auf dem er die unmittelbar und groß gesehenen Köpfe seiner drei Malerfreunde Lessing, Sohn und Hildebrandt dargestellt hat.

Noch hielt sich die an den frommen Meistern erlernte Kunst des Bildaufbaus die Wage mit lebendiger eigener Erfindungslust der jungen Maler. So betrachteten wir ein Frühwerk Hübners mit der alttestamentarischen Geschichte Boas und Ruth bei den Schnittern auf dem Felde, sein erstes Geschichtsbild überhaupt und noch vor der Düsseldorfer Zeit gemalt (1823—26), in seiner schlichten Einfalt der Erzählung als eine typische Äußerung jenes berlinischen, etwas kühlen Nazarenertums. Er hatte sich damit, wie er schreibt, „den übrigens gar nicht leicht zu erreichenden Beifall des alten Gottfried Schadow erworben, der in vielen Dingen gar nicht mit den Tendenzen der jungen Schule einverstanden war, wie dies ja auch nicht anders sein konnte." Ebenso zeigt das im ersten Düsseldorfer Jahr (1827) entstandene Gemälde nach dem Goetheschen Gedicht, der Fischerknabe und die Nixe, noch die ganze Frische und Reinlichkeit der Auffassung eines Frühwerks. Es ist erklärlich, daß dies Bild auf der Berliner Akademie-Ausstellung 1828 enthusiastisch aufgenommen und vom Könige erworben wurde und keinen geringeren Interpreten und Lobpreiser fand als Wilhelm von Humboldt. Dessen Verehrung für den zu früh gestorbenen Gottlieb Schick macht seine Begeisterung am ehesten erklärlich. Derartige Gegenstände gewannen leichter den Beifall des Berliner Publikums, als die oft gar zu sehr frömmelnden des Konvertiten Schadow. Den Protestanten Hübner haben öfters die Stoffe der deutsch-romantischen Poesie angezogen. Wie zu Goethes Fischerknaben entwirft er ein Bild zu Herders Volkslied „Das Judenmädchen" (1826), zeichnet Illustrationen zu Tiecks Genofeva (1823), malt den Roland, der die Prinzessin Isabella aus der Räuberhöhle befreit (1828). Freilich wie bei Schadow fehlt auch bei seinem Schüler bereits die Würde und Größe der erstmaligen Spannung jener Richtung, so daß die ganze Art von hier ab allzu schnell ins Genrehafte abgebogen wurde. Auch konnte er sich auf die Dauer nicht dem frommen Geist der rheinischen Pseudoromantik entziehen, und so sind denn die Altar- und anderen Heiligenbilder seit den dreißiger Jahren schon der Beginn seiner Fehlleistungen, die sich mit zunehmender Reife zu feierlichen Langweiligkeiten auswirken.

Aber es ist ja auch nicht das religiöse oder geschichtliche Bild, was den Wert Hübnerscher Malerei erweist, sondern das Bildnis. Das der drei Malerfreunde wurde bereits erwähnt. Ebenso besitzt die National-Galerie eins seiner Schwester aus sehr früher Zeit und ungemein zart und lieblich in der Auffassung. Das bekannteste ist das große Bildnis seiner Braut in der National-Galerie aus seiner glücklichsten und sinnlichsten Zeit (1829). Pauline Charlotte Bendemann, die Schwester seines Freundes, des Malers, zählte damals neunzehn Jahre, als er ihr Bildnis zeichnete, bei welcher Gelegenheit er sich mit ihr verlobte — ein unvergeßlicher Moment, wie er treuherzig später berichtet und in seiner etwas anekdotenhaften Erzählung fortfährt: „Den Tag darauf fuhr ich nach Breslau, mein Onkel und meine Brüder nahmen die Neuigkeit mit herzlicher Freude auf. Ich selber lebte wie im Taumel, ich

war noch so jung und alles so rasch gekommen. Bald kehrte ich zurück nach Berlin und fing das große Bildnis an; am 21. Mai 1829 war unsere Hochzeit. Der alte Schadow nannte uns ein wohlassortiertes Paar ..." Es gibt danach kein Bild Hübners mehr, das mit solcher Anteilnahme und Lebendigkeit gemalt ist. Das schöne Mädchen aus reichem Haus, eine leidenschaftliche Vollblutjüdin, blickt schwärmerisch mit großen dunklen Augen den Maler an, indes es, ein Schmuckkästchen auf dem Schoß, mit einem feinen Anflug bürgerlicher Koketterie auf einem Sessel sitzt. Die schwungvolle Komposition bleibt im Ausgleich mit der feinen und geschmackvollen Durcharbeitung der Malerei, von dem vorn auf den Teppichen sitzenden Hündchen bis zur Muschelvase und dem im neuesten Berliner Geschmack entworfenen Ornamentenpilaster im Hintergrund. Das tiefe Dunkel im Kleid stimmt schön zu den vollen schwarzen Haaren, die das Gesicht umrahmen und sich vor dem Purpurrot des Vorhangs abheben.

Die Hochzeitsreise ward zur Romfahrt. Zwei Jahre (1829—31) blieb Hübner in Italien, die frohesten seines Lebens. Seine Skizzenbücher voll entzückender Ansichten sowie seine schriftlichen Aufzeichnungen zeugen von den Anregungen, die ihm das Land gab. Eine Anzahl seiner Freunde kam im zweiten Winter dahin, sein Meister Schadow, die Brüder Bendemann, Carl Sohn, Hildebrandt, Rietschel, Felix Mendelssohn — allerdings eine andere Ansammlung künstlerischer Temperamente als noch zwanzig Jahre vorher! „Die gastfreie Casa Bendemann-Hübner an der Piazza del Popolo war ein vielbesuchter und beliebter Sammelpunkt aller deutschen, insbesondere der norddeutschen Künstler und Romfahrer ... Thorwaldsen, der heitere, lebensfrische, schöpferische Greis, gehörte häufig zu unseren Gästen, nicht minder Christian Rauch, der auf kurze Zeit damals Rom besuchte." Das oben genannte große Gruppenbild der Familie Bendemann mit den Malern Schadow, Hübner, Bendemann, Sohn und Hildebrandt darauf entstand in jenen Monaten.

Zurückgekehrt war Hübner abwechselnd in Berlin und Düsseldorf tätig, mit mancherlei Aufträgen bedacht. Aber der frühlingshafte Glanz der jungen Schule verblaßte schnell, bis schließlich der Bund zerfiel und die einzelnen hierhin und dorthin ihre Hütten bauten. Hübner entschloß sich auf das Drängen seiner Freunde Rietschel und des Herrn von Quandt, nach Dresden zu gehen, wo er 1841 Professor an der Akademie wurde. Er blieb bis zu seinem Tod, 7. November 1822, in Dresden, zuletzt, seit 1871, als Direktor der Königlichen Gemälde-Galerie an Schnorr von Carolsfelds Stelle. Der Mode gemäß, hat er fleißig das Geschichts- und Genrebild geübt. Zu nennen wäre der (1869 verbrannte) Vorhang für das Sempersche Theater (1840), Felicitas mit den Kindern im Walde und der Genius des Schlafes nach Tiecks Kaiser Octavian für den Kunstverein Breslau (1842), die (verbrannte) Große Babel auf dem Drachen für den Thronfolger Alexander II. von Rußland (1848) und das früh (1827) entworfene, später oftmals ganz oder teilweise wiederholte Goldene Zeitalter (1847) nach der schönen zehnten Tibullschen Elegie:

> Burgen gab es noch nicht, noch Wälle; der Ruhe genießend
> Lagerten Hirten bei weidender Herde am Rain.

Schätzbarer aber blieb er auch noch in seinen späteren Jahren als Bildnismaler, worunter hohe Herrschaften und berühmte Zeitgenossen zu finden sind, wie der alte Carus (1844) und Berthold Auerbach (1846). Mit größerer Freude freilich, wie man deutlich erkennen kann, hat er immer wieder die Glieder seiner eigenen Familie gemalt. Zumal ein großes dreiteiliges Gruppenbild (1842, 46, 47) mit Frau, Amme und seinen sechs Kindern bietet ein treffliches Beispiel einer sorgfältigen und liebevoll gepflegten Bildniskunst bürgerlicher Prägung aus der Mitte vorigen Jahrhunderts.

RUNDSCHAU

Sammlungen

VON DER TÄTIGKEIT DER AMERIKANISCHEN MUSEEN

Die Saison 1924/25 war wenigstens für einige der führenden Museen in den Vereinigten Staaten, namentlich dem New Yorker Metropolitan-Museum und dem Detroiter Institute of Arts recht bedeutsam. Reiche Gaben in Form von Kapitalien wie Kunstwerken flossen mehreren zu. Der Sohn des Ölkönigs Rockefeller machte dem Metropolitan-Museum allein Geschenke in Höhe von mehr als ein und einer halben Million Dollars und dem Fogg-Museum in Cambridge bei Boston überreichte er eine halbe Million. Und es fehlte auch nicht an kleineren Stiftungen. Und doch haben die Museen eigentlich ständig mit Geldmangel zu kämpfen und sind in ihren Ankäufen oft auf das peinlichste beschränkt, weil sie eben meist allein auf „milde Gaben" angewiesen sind. Was sie trotzdem an Sammeltätigkeit wie kulturellem Einfluß leisten, verdient immer wieder ins rechte Licht gerückt zu werden.

Das Metropolitan-Museum in New York hat während des Berichtjahres seinen zahlreichen Abteilungen zwei neue hinzugefügt; zu Beginn der Saison den aus einer Anzahl von Galerien bestehenden „amerikanischen Flügel", als ein wahres Ehrendenkmal seines Präsidenten Mr. de Forrest und seiner Gemahlin, und kurz vor Schluß der Saison noch „Die Klöster", eine von dem bekannten amerikanischen Bildhauer George Grey Barnard mit Liebe und beträchtlichen Opfern zusammengebrachte, sehr wertvolle Sammlung französischer Architektur und Skulptur der gotischen Periode, die in Form eines Klostergebäudes auf dem Gelände über dem Hudsonstrom gegen das Nordende der Manhattaninsel zu steht; dort, wo Rockefeller eine Art Schloß mit herrlichen Anlagen besitzt, das er vor einigen Jahren der Stadt als Park anbot, unter Bedingungen, die damals freilich nicht angenommen wurden. Rockefeller ließ sich für das Projekt des Ankaufes der „Klöster" und deren Erhaltung in ihrem jetzigen Zustande durch das ebenso kluge wie enthusiastische und uneigennützige Vorgehen eines der geachtetsten Art dealers in New York erwärmen und zahlte von sich aus für den Erwerb der Sammlung nebst Gebäuden und Grundstück 600000 Dollars. Nun werden „Die Klöster" zunächst als eine Dependence des Museums weitergeführt werden.

Noch von einer anderen großen Stiftung an das Museum ist zu berichten. Mr. Archer M. Huntington hat ihm die etwa dreißig Werke meist erster Meister umfassende Gemäldesammlung seines vor einer Reihe von Jahren verstorbenen Vaters Collis P. Huntington bereits jetzt übergeben, wiewohl er sie dem Testament des Verstorbenen gemäß während seines Lebens noch in seinem Besitz zu eigenem Genuß hätte behalten können. Das Hauptstück der Sammlung ist wohl Vermeer van Delfts „Die Mandolinenspielerin".

Großes Aufsehen erregte es, als die Museumsleitung den ihm unter gewissen Bedingungen vermachten Kunstnachlaß des verstorbenen Senators W. A. Clark ablehnte, obwohl dieser Nachlaß eine Reihe sehr wertvoller und für die Museumssammlungen wichtiger Stücke enthielt. Der Verstorbene aber hatte als Bedingung gestellt, daß so ziemlich alle seine Kunstschätze akzeptiert werden müßten, obwohl viele nicht bloß unglaublich überzahlt, sondern auch zweifelhaft waren, und daß sie für immer als einheitliche Sammlung unter seinem Namen in besonderen Räumen zur Aufstellung gelangten. Mit dieser Ablehnung einer so reichen Gabe hat die Museumsleitung nur den guten Rat des Direktors des Chicagoer Institutes, Mr. Harshe, befolgt, den dieser allen Museumsleitern in seiner interessanten Festrede zur Einführung Dr. Valentiners als Direktor des Detroiter Institutes of Art gab. Er bedeutete gleichsam eine Art Selbständigkeitserklärung der großen amerikanischen Museen gegenüber der altmodisch gewordenen „Generosität" reicher Sammler, die ihre Stiftungen vor allem als ein Denkmal ihrer werten Persönlichkeit angesehen wissen möchten. Hierin wird nun wohl durch den mutigen Akt der Ablehnung einer auf viele Millionen geschätzten Sammlung seitens des Metropolitan-Museums eine Änderung eintreten, die im Interesse der öffentlichen Kunstsammlungen nur begrüßt werden kann. Kleinere Institute werden freilich weiter fortfahren müssen, solche Gaben, wenn auch nicht gerade unbesehen, aber doch mit allen daran geknüpften Bedingungen anzunehmen. Und so wird nun z. B. die Clarksammlung in die Washingtoner Corcoran Gallery übersiedeln, der sie, im Falle einer Ablehnung seitens des Metropolitan-Museums, dem Wunsche des Verstorbenen gemäß angeboten werden sollte.

Unter der Leitung seines Vizedirektors J. Breck hat das Museum eine ganze

Reihe neuer Galerien höchst zweckmäßig und geschmackvoll eingerichtet, in denen in ununterbrochener Folge die christliche Kunst von der romanischen Zeit an vorgeführt wird. Um einige Monumentalwerke aus den frühen christlichen Jahrhunderten wenigstens durch Reproduktionen vertreten zu lassen, da Originale unbeschaffbar sind, hat man eine größere Anzahl der glänzenden, nach den Wilpertschen Tafeln angefertigten Mosaikpaneele der Firma Puhl-Wagner-Heinersdorff-Berlin durch deren New Yorker Haus, die Ravenna Mosaics Inc., angekauft, darunter noch jüngst die gewaltigen Tafeln des Kaisers Justinian und der Kaiserin Theodora mit ihren Gefolgen aus Ravenna, und es ist beabsichtigt, für diese Mosaiken einen eigenen Raum herzurichten.

Die durch Ankauf und Schenkungen dem Museum während des Jahres zugeflossenen Neuerwerbungen waren wieder sehr zahlreich. Nur einige wenige seien hier kurz aufgeführt:

Eine Gruppe chinesischer Bronzen aus der späten Chouperiode, etwa 400 v. Chr., die aus der Provinz Shensi stammen und 1901 unter dem Vizekönig Tuang Fang ausgegraben wurden; ein chinesisches Opfergefäß aus Silberbronze aus der Chinperiode (256—206 v. Chr.) hat doch jetzt überhaupt hier das Interesse an diesen alten chinesischen Bronzen sehr stark zugenommen, sicher nicht zum Schaden des allgemeinen Geschmackes; zwei hellenistische Porträtwerke, von denen eines den Kopf des Stoikers Chrysippus wiedergibt; die römische Kopie eines Praxitelestorso und eines Satyrkopfes.

Das Newarker Museum, von dem letztes Jahr eingehend die Rede war, zieht jetzt in seinen neuen räumigen Bau ein, den es der Weitsichtigkeit seines Direktors John Cotton Dana und der Großherzigkeit Louis Bambergers verdankt, und der im Oktober eingeweiht werden soll.

Es wird gleichzeitig eine Schule für Museumsbeamte eröffnen, in der die Schüler nicht bloß zu routinierten Beamten, sondern zu Leitern einer neuen Bewegung mit weitgesteckten Zielen ausgebildet werden sollen.

Vortrefflich und für andere sehr nachahmungswert ist auch der Entschluß des Direktors, Mr. Danas, sein neues Museum jungen, noch nicht anerkannten, aber Begabung verratenden Künstlern zum Ausstellen ihrer Werke zu öffnen.

Daß man ähnliches z. B. selbst im konservativen Boston in gewissen Kreisen vermißt, beweist ein Artikel im Bulletin des Bostoner Museums, in dem indirekt wenigstens anerkannt wird, daß es gut wäre, auch der lebenden Kunst die Museumstore zu öffnen, daß dafür aber die nötigen Mittel noch nicht bereit stünden.

Für Boston war natürlich das Hauptkunstereignis des Jahres das Übergehen der Fenway-Courtsammlung der verstorbenen Mrs. Gardner in öffentlichen Besitz. Von dieser großartigen Kollektion war schon seinerzeit hier die Rede. Sie wird jetzt viermal in der Woche gegen ein kleines Eintrittsgeld zur Besichtigung offen stehen und so zu den größten Attraktionen der Staaten gehören.

Daß dem Foggmuseum in Bostons Nachbarstadt, Cambridge, das eng mit dessen Harvarduniversität verbunden ist, von Rockefeller junior für seinen Fond eine halbe Million Dollars zur Verfügung gestellt worden ist, wurde bereits oben erwähnt. Das Museum ist hauptsächlich auf wissenschaftlichem Gebiete tätig, und für Forschungszwecke sucht es auch einen größeren Fond zusammenzubringen. Eine fast völlig ruinierte Madonna von Bellini hat man seitens des Museums zur Restaurierung dem Mr. Herbert Thompson vom Boston-Museum anvertraut, der an einer neuen Methode der Gemälderestaurierung arbeitet. Das Werk war durch Feuer und Rauch aufs schwerste beschädigt worden. Mr. Thompson übertrug es nun Stück für Stück auf eine „unbewegliche Unterlage", die aus einer Aluminiumtafel besteht, in deren gerauhte Oberfläche eine Schicht von besonders präpariertem Gips von großer Dehnbarkeit und zugleich Widerstandskraft eingedrückt ist. Diese Tafel ertrug die größten Temperaturwechsel ohne Veränderungen, und selbst wenn die Tafel um dreißig Grad gebogen wurde, blieb die Gipsschicht unberührt davon, so daß hier eine ideale Unterlage für alte Gemälde gefunden zu sein scheint, was gerade für Amerika von höchstem Werte ist, weil hier bei den großen Temperaturschwankungen besonders alte Holztafeln steter Gefahr ausgesetzt sind.

Die Princeton University macht sich um die Kunstgeschichte sehr verdient durch die Anlage eines umfassenden Kataloges christlicher Kunst von der frühesten Zeit bis zum 14. Jahrhundert. Werke aller Zweige, Skulpturen, Gemälde, Miniaturen, Textilien, Glas, Zeichnungen, Metallarbeiten, Medaillen, Münzen usw. werden in den Katalog aufgenommen, und derselbe steht Forschern aller Länder zur Benutzung offen.

Die Yale University in New Haven

plant ein großes Kunstzentrum mit einem Museum, das über eine Million kosten soll. Ehemalige Studenten, die aus den reichsten Häusern Amerikas stammen, sollen sich zu einer Gesellschaft zur Erhaltung dieses Museums zusammenschließen, etwa im Sinne der „Freunde des Louvre".

Über das Hauptereignis des Detroiter Institutes of Arts, die große, von Dr. Valentiner veranstaltete Ausstellung niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts, ist hier bereits eingehend berichtet worden. Sie war, auch in bezug auf die Zahl der Besucher, ein ganz außerordentlicher Erfolg. Dr. Valentiner ist es in dem einen Jahre gelungen, nicht bloß das Interesse seiner engeren Mitbürger in Detroit zu wecken und von solchen auch sehr wertvolle Beiträge für sein Institut zu erhalten, sondern auch das Augenmerk des ganzen Landes auf Detroit zu lenken. Eine Reihe großer Händler, allen voran die Duveens, haben dem Institute bereits Gaben verehrt, und durch diese wie eine größere Anzahl sorgfältig ausgewählter Ankäufe sind die Bestände des Institutes auf das glücklichste ergänzt worden. Vor allem wurde die Sammlung der Primitiven um eine Anzahl Sienesen, einen Crivelli und einen Petrus Christus vermehrt; für die Abteilung der klassischen Kunst wurde eine Reihe griechischer Vasen und ein Aphroditetorso erworben. Durch siebzehn primitive italienische Majolika wurde die italienische Abteilung vermehrt. Das geistig-künstlerische Leben dieser bisher fast nur auf materielle Dinge eingestellten Stadt nimmt einen Aufschwung, seit es im Institute ein Zentrum besitzt, von dem stete Anregungen ausgehen.

Eine hervorragende Ausstellung alter Meister veranstaltete auch das Carnegie Institute in Pittsburgh, eine Stiftung Carnegies, die u. a. auch die schönen Künste pflegt. Weit bekannt geworden, schon vor dem Kriege, waren ja seine internationalen Kunstausstellungen, die einzigen in Amerika. Zu der nächsten Ausstellung werden erstmals wieder deutsche Künstler hinzugezogen werden.

Die Ausstellung alter Meister enthielt nur solche aus Pittsburghschem Besitz und gab so ein interessantes Bild von der Sammeltätigkeit in dieser reichen Industriestadt. Vierzehn Sammler waren mit Werken vertreten, unter ihnen der Finanzminister Mr. Mellon, dessen Heimat Pittsburgh ist. Neben vielen Beispielen der englischen Malerschule des 18. Jahrhunderts sah man u. a. El Grecos „San Ildefonso von Toledo" aus Mr. Mellons Meistersammlung, einen Pieter Breughel, einen A. Cuyp, zwei Frans Hals, drei Rembrandts, einen Rubens, einen Genueser van Dyck, einige Niederländer wie Ruisdael, Hobbema, Jan Steen; dagegen aber nur wenige Italiener, darunter einen Jacopo Palma, einen Pesellino und einen Giotto (Schulbilder, die der Tochter des verstorbenen Großsammlers Frick, Miß Helen C. Frick, gehörten); auch nur ein paar Franzosen wie Mignard, Greuze, Vigée Le Brun, und außer dem erwähnten Greco nur noch einige Murillos, zwei religiöse und zwei Genrebilder, als Vertreter der spanischen Kunst.

In Philadelphia wurde das immer kostspieliger werdende „Philadelphia Museum of Art", oder richtiger gesagt ein Teil von ihm, endlich eröffnet und die Hauptwerke der darin zur Aufstellung gebrachten Elkinssammlung von etwa 140 Gemälden erstmals öffentlich gezeigt. In vier, in verschiedenen Stilen eingerichteten Galerien sind jetzt ungefähr vierzig Bilder zu sehen. Wäre das Museumsgebäude nicht eröffnet worden, würde die Sammlung gemäß einer Testamentsklausel der Stadt entgangen sein.

Auch die von Dr. Barnes ins Leben gerufene moderne Galerie in einem Vororte Philadelphias hat nunmehr ihre Tätigkeit begonnen, nicht jedem zur Freude, was den kampflustigen Dr. Barnes freilich nicht anficht. Seine Sammlung aber wird ihre guten Früchte tragen.

Das Museum der Universität von Pennsylvania baut seine Sammlung von Altertümern mit sorgfältiger Umsicht weiter aus. U. a. erwarb es einen Mosaikboden mit geometrischen Mustern aus einer Kirche in Beisan, Palästina.

Außerordentliches Interesse, natürlich besonders in Philadelphia, rief Mr. Wideners öffentliche Erklärung hervor, er beabsichtige zum Andenken seines Vaters, des Begründers der großartigen und so vielseitigen Widener Collection, dieselbe später der Öffentlichkeit zu übergeben.

In Chicago hat das Institute zur Stärkung seiner orientalischen Abteilung die Gründung einer Gesellschaft der Orientfreunde veranlaßt. Im übrigen ist die Ausgestaltung der mit dem Institute verbundenen Kunstgewerbeschule weiter fortgeschritten, und es wird beabsichtigt, sie zur bedeutendsten der Staaten zu machen. Angesichts des Umstandes, daß nur wenige solcher Schulen hierzulande bestehen, wird die Eröffnung der Chicagoer von hohem Werte für die Entwicklung eines modernen amerikanischen Kunstgewerbes sein, und es steht zu erwarten, daß ein solches im modernen Sinn in ihr gepflegt werden wird.

Auch im „Fernen Westen“ regt es sich. Zwar wurde in San Francisco der Palace of Fine Arts, in dem das Museum untergebracht gewesen war, geschlossen — er war ja auch nur ein temporärer Ausstellungsbau gewesen —, dafür aber wurde der Kunstpalast der Mrs. Spreckels eröffnet, dem die ehemalige Direktorin des Buffalomuseums, Mrs. Quinton, vorsteht; und man darf annehmen, daß sich das neue Museum zu einem wirklichen Kunstzentrum auswachsen wird.

In Südkalifornien, in Pasadena, vor dessen Toren ja später Mr. Huntingtons große Bücherei und Kunstsammlung der Öffentlichkeit freistehen werden, ist ein New Art Institute gegründet worden, und das Museum in Los Angeles soll die ganze, in jahrelanger Sammlertätigkeit zusammengebrachte, eine Anzahl ganz hervorragender Kunstwerke der verschiedensten Art umfassende Kollektion des Dr. Stillwell für sich angekauft haben.

Von einer Reihe anderer Museen, wie die in Cleveland, Worcester, Toledo, Minneapolis, Indianopolis könnten noch Einzelheiten über wichtige Neuerwerbungen und ihre sonstige, oft erstaunliche Tätigkeit in bezug auf Ausstellungen aller Art usw. angeführt werden, das bisher Gesagte dürfte aber wohl genügen, um ein richtiges Bild von dem Wirken der amerikanischen Museen zu geben. Daß dasselbe oft Kühnheit, Weitsicht und wahre Liebe und Freude, an der Kulturentwicklung des gesamten Volkes nach allen Kräften mitzuhelfen, erkennen läßt, wird wohl niemand leugnen wollen. Und daß für ein Land wie Amerika eine solche Tätigkeit seiner Museen von höchstem, ja ausschlaggebendem Werte ist, wird auch kaum abzustreiten sein. *F.*

AMSTERDAM

Das Reichsmuseum erwarb aus der Sammlung des Großherzogs von Oldenburg neuerdings ein Frauenbildnis von Giambattista Morini, Ritter in Harnisch (Porträt) von Lorenzo Lotto, Madonna mit Kind von Gaudenrio Ferrari, Heilige Familie von Lorenzo Costa, Porträt eines Jünglings von Antonio Pollajuolo (früher Filippino Lippi zugeschrieben), Madonna mit Kind von Marco d'Oggiono, Madonna von Ambrogio Borgognone. Die für den Ankauf nötigen Gelder brachte der Erlös der seit zwei Jahren erhobenen Entreegelder an den holländischen Museen ein. *H.*

ELBERFELD

Das städtische Museum in Düsseldorf erwarb aus dem Besitz der Galerie Walter Westfeld ein bisher noch wenig bekanntes Gemälde von C. F. Lessing 1826 bis 1858. „Zwei Jäger in einer Landschaft sitzend“, der eine den Maler selbst darstellend. Das Bild ist zur Zeit auf der Jubiläumsausstellung zu Düsseldorf in der Abteilung I: „Die letzten hundert Jahre der rheinischen Malerei“ zu sehen und im Katalog unter Nr. 472 verzeichnet und im Bildanhang wiedergegeben.

Der Museumsverein zu Elberfeld erwarb aus der gleichen Galerie ein Gemälde von Prof. Ferd. Brütt, geb. 1849, Kücheninterieur aus Hessen ohne Figuren aus der Frühzeit des Künstlers. *r.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Französische Impressionisten aus deutschem Privatbesitz / Waldemar Rösler (1882—1916) / Max Mayrshofer / Walter Marquard / Das Friedrich-Bayer-Fenster und Dietz Edzard.

Aus dem Reichtum des deutschen Privatbesitzes an importanten Werken der großen französischen Malerei hat der Salon Cassirer eine weislich beschränkte Folge durchweg hochqualifizierter, großenteils auch längst aus Veröffentlichungen bekannter und als klassische Beispiele berühmter Stücke versammeln können. Man dürfte bei uns wohl selten eine ähnliche Auslese impressionistischer Meisterbilder vereint gesehen haben. Es ließe sich leicht eine systematischere und vollständigere Übersicht sowohl vorstellen wie beibringen. Eine solche historische Retrospektive war aber diesmal kaum geplant, und wenn eine Absicht verfolgt war, so allenfalls die, durch die Darbietung des über seine Zeit hinaus Maßgebenden unsere gerade der französischen Kunst gegenüber heute oft zu bescheidenen Ansprüche etwas zu revidieren. Vier Meister waren besonders vollgültig vertreten. Zunächst Renoir, einsetzend mit wunderbaren Frühwerken, der großen „Badenden“ von 1870 und einem kostbar wattigen Herbstwald, dessen lose Laubtuffs einen Jäger so zärtlich umgeben, daß er verharren muß; vielleicht noch bezaubernder die lächelnde Nonchalance der figürlichen Haltung wie der schmiegsamen Übergänge in der großen „sortie du conservatoire“. Neben anderen weiblichen Bildnissen von bestrickender Verfeinerung ein Pastell, das vor gelblichem Grund das lose Schwarz von Trauertüll zu unbeschreiblich delikater Wirkung bringt, dabei aber nicht raffiniert, sondern bewegend schlicht sich gibt. 1914 hat Renoir die Schauspielerin Tilla Durieux,

die Gattin Paul Cassirers, gemalt, ohne sehr von dem fleischigen, naiv-animalischen Typ seines Spätstils abzugehen; so ist es ein kurioses Porträt geworden, das nach kuriosen Kriegsschicksalen schließlich doch den Weg nach Berlin gefunden hat. Ein 1890 datiertes Blumenstück, kresserot, gelb und rosa aufgleißend über schlangengrünen Blättern, repräsentierte Renoir auch als Stillebenmaler in hervorragender Weise. Mit rund zwölf Werken erschien Manet, dem berühmten „Spargelbund" darunter und den geistreichen Porträts des Richters Dejouy und des Kunstkritikers Albert Wolff, ferner einem mastenwimmelnden Hafenstück und der seltsam primitiv gehaltenen Marine mit dem Dampfer Alabama, einem Damenkopf in kultiviertesten Farbkreiden, jenem Pastell Renoirs entsprechend, und schließlich einem Großbild von 1881, auf dem ein Biedermann im Jägerrock vor dem erbeuteten Löwentier kniet im friedlichen Schatten eines Buchenwaldes, und dies im Ernst. Cézanne, der bei uns im allgemeinen viel besser zu sehen ist als Manet, war demgemäß in ganz entscheidenden Beispielen vertreten. Dazu gehören der Mann mit den untergeschlagenen Armen vor dunkelschiefergrauem Grund, bei dem Kubistisches handgreiflich sich vordeutet, und die „Madame Cézanne", die in ihrer schmalovalen, spitzbogigen Symmetrie ganz und gar außerhalb der impressionistischen Auffassung steht. Ein Stilleben von schwarz-weiß-braunem Dreiklang griff bis 1867 zurück, fünf der besten kristallisch gebauten Landschaften dokumentierten das schließliche Wollen Cézannes. Von den Impressionisten im engeren Sinne war Pissarro betont; neben mehreren späten Bildern wie der verregneten „Avenue de l'Opéra" von 1898 in ihrem blassen Flimmerton gab es vor allem etliche Naturpoeme in der bis an die Grenze des Nüchternen und Staubigen schlichten, geradlinig gefügten frühen Art, so zwei größere graubraun gestimmte Landschaften mit der Jahreszahl 1874. Demgegenüber war Monet nicht ganz seiner Bedeutung gemäß, Sisley nur mit zwei Proben, freilich dafür exzellenten Ranges, vorhanden. Das Programm hatte van Gogh eigentlich ausgeschlossen, aber mit der „Arlésienne" war eine Ausnahme gemacht. Für Lautrec zeugte vor allem ein unglaublich kühn ausgeschnittenes Theaterbild von beklemmender Zuspitzung. Unter den Beispielen für Degas ein Friesformat mit vier sich die Sandalen bindenden Tänzerinnen und ein traumhaft in allen Schmetterlingsfarben glänzendes Balletteusengemälde, am faszinierendsten aber eines der Pastelle, der Schneeflockenwirbel so eines weißen Gazewesens zwischen den Kulissen, eines der beflügeltesten, hinreißendsten Stücke dieser Art. Und zum Abschluß sei der vier kleinen, samtdunklen, in Form und Ton dämmerungsschwer konstituierten Daumiers erwähnt, deren Wand in dieser blendenden Versammlung der heiligste Platz war. —

Außer einigen redlichen Konfektionsskulpturen von Lewin-Funcke sah man in der Kunsthandlung V. Hartberg wieder eine Anzahl von Gemälden aus dem Nachlaß Waldemar Röslers (1882—1916), des wohl Stärksten und damals Verheißendsten unter jenen deutschen Spätimpressionisten, in denen ein für atmosphärische Farbwirkungen empfindliches Sehen dem Drängen und Sträuben der Bodenformen und Massen Raum zu geben und in gesteigertem koloristischen Ausdruck einer neuen ungestümeren, leidenschaftlicheren Naturauffassung zu dienen begann. Die Folge zog den kurzen Entwicklungsweg Röslers eindringlich nach, abschließend mit dem eigentümlich resigniert schauenden Selbstbildnis von 1914. —

An Max Mayrshofer erinnerte gelegentlich seines fünfzigsten Geburtstages die Galerie Wiltschek. In allerlei ganz hell und freundlich, aber ziemlich unpersönlich nach Münchener Atelierrezepten gemalten Impressionen, die einmal etwas kräftiger, ein andermal bläßlicher geraten, spürt man so gut wie nichts von der verschrobenen Eigenart des Künstlers, die erst in grotesken Federspielen und schnurrigen Improvisationen winzigen Formates, in albtraumhaften Selbstpersiflagen und verspukten Kritzeleien zum Durchbruch gelangt. Da ist es dann auch keineswegs nur das Abstruse des Einfalls, sondern zugleich der zeichnerische Eigensinn und mitunter die ungemeine Zierlichkeit der Wiedergabe, was berührt. Es war nett, den halb Verschollenen einmal ins Licht zu rücken. Er bleibt freilich ein schnurriger Lokalfall. —

In der Landsberg-Buchhandlung ein paar kleinere Begabungsproben von Walter Marquard, zumeist Zeichnungen und Aquarelle aus dem Küstenbereich, Dünenstudien und Verwandtes, stark an van Gogh angelehnt, dessen heftige Diktion in etwas schematisch abgerundeten Wellen- und Terrainkurven konventionalisierend. Im Farbigen geben diese Arbeiten wenig aus. Am eindrücklichsten sprechen einige Porträtholzschnitte, die mit sparsamen weißen Aushobelungen, in einer an Munch geschulten Technik, charakteristische Züge festzuhalten wissen. —

Im Schloßmuseum ist das in den Werk-

stätten von Puhl u. Wagner, Gottfried Heinersdorff nach Entwurf von Dietz Edzard hergestellten „Friedrich-Bayer-Fenster“ gezeigt worden, das bestimmt ist, im Sitzungssaal der Farbenfabriken vorm. Friedrich Bayer & Co., Leverkusen, den vor hundert Jahren geborenen Gründer der Firma zu ehren. „Das Fenster ist das leuchtende in memoriam eines Lebens, das dem Kult der Farben ergeben war“, wie sich eine hochfein ausgestattete Denkschrift ausdrückt. Aber leider gehört das als Auftrag und dem Umfang nach ja nicht gewöhnliche Stück Glasmalerei in die Rubrik: „Weihekitsch“. Die Idee des Ganzen ist ungefähr: Lösung erdendumpfer Schwere hinan ins strahlend Freudige, Tod und Verklärung. Also was man so fürs Haus braucht als regierende Firma. Eine dreifache Emporentwicklung läßt über einer schwarzbraunen Basis violette, tiefblaue Zonen ins Lebhaftere, schließlich rot und gelb Flammende drängen, ganz oben sonnenstark herausbrechen, — wandelt ein lastendes, gedrücktes Gefüge systematisch ins steiler Strebende und zuletzt Anschießende, — beginnt unten mit einem liegenden Skelett, um über Gebrochenen und Klagenden betend aufgerichtete, klimmende, schwebende, ins Licht fliegende Figuren unter das Farbenspiel zu mischen. Das hört sich noch ganz leidlich an, obschon solche Symbolik nicht eben weitab liegt von den Gemeinplätzen festlicher Nekrologie. Was Edzard jedoch daraus gemacht hat, ist ein pseudosakrales Dekorationsstück ohne Wunder und ohne gestalthafte Konsequenz. Wie er seine allegorische Komparserie, gezärtelte Figürchen in spätgotischen Attitüden, im großen bunten Gefüge herumschwimmen läßt, hindern sie nur die Eigenkraft sich entfaltender Farben, zerbröseln sie nur die Tektonik der Scheibe. Wie er die Gläser ordnet, fehlt sogar die progressive Steigerung des Leuchtens, die eigentliche Lösung ins grenzenlos Lichte. Statt glühender Musik ein Sternhimmelornament zwischen apotheotischen Strahleneffekten, — statt einer Kosmologie der Farbe ein Ausstattungstransparent, das nicht einmal sicher disponiert ist, noch die Klangfülle der chromatischen Skala auch nur annähernd offenbart. Die Werkstätten haben unzweifelhaft etwas Hervorragendes geleistet, — der gestaltende Künstler jedoch hat sich der seltenen und denkbar herrlichen Aufgabe in keiner Weise gewachsen gezeigt.

Anschließend ließ die Galerie Nebelthau noch einige Arbeiten von Edzard sehen, Teile des Kartons zu dem Bayer-Fenster und ähnlich dünn empfundene, süßlich andächtelnde Stückchen, die eine letzte Verwischung der Mailänder und Kölner Frührenaissancevorbilder darstellen, einen unleidlich limonadenhaften Deuteronazarenismus. Ähnlich halten einige plastische Skizzen nach dem Hamlet des Schauspielers C. L. Achaz mit nicht unfeinen, aber matten Mitteln mehr ein klischeehaft bitteredles Antlitz als ein ursprüngliches Hamlet-Erlebnis oder die spezifische Inkarnation jenes jungen Darstellers fest.

Willi Wolfradt.

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Kühl & Kühn: P. Mondrian, Man Ray / E. Richter: B. Kretzschmar, E. Kind.

Zum erstenmal taucht in Deutschland eine Kollektion von Gemälden des in Paris lebenden Holländers Mondrian auf. Die Eigenart seines Neoplastizismus erzwingt ein immanentes Urteil. Man kannte bisher außer einzelnen Bildern die geistreichen Aufsätze über seine persönliche Auffassung des Gestalterischen („Plastischen“) in der bildenden Kunst und den verwandten Gebieten; kannte sein Ziel, die nur in Verbindung mit der Architektur zu verwirklichende „Chromoplastik“. Kunst ist ihm der plastische (d. h. gestaltete) Ausdruck unseres gesamten Wesens, des Universellen und des Individuellen, die ästhetische Gestaltung der Beziehungen zwischen Individuum und Universum, das Gleichgewicht zwischen diesen beiden Faktoren und dadurch die Überwindung des Tragischen. Seine Komposition der rechtwinkligen farbigen Flächen ist eine elementare Gestaltung aus elementaren Verhältnissen von Farbe, Fläche, Linie; nichts Zentrifugales mischt sich in das Gesetz der Gravitation der Formen untereinander, eine unheimliche Ruhe strömt aus der im Moment der Formwerdung zum Stillstand gekommenen präzisen Flächenschichtung. Es ist eine Philosophie, ein Experiment und eine künstlerische Leistung in einem. Philosophie als ein Teilbeitrag zur Auswirkung des Universellen; Experiment als künstlerische Bemühung um ein größeres noch nicht realisierbares Ziel; künstlerische Leistung als Dokument einer Künstlerseele. Mondrian steht auf einem sehr einsamen Posten, ist lediglich durch seine Beziehung zum objektiven Weltgeist mit anderen Vertretern der abstrakten Kunst verbunden und durch sein Stück Verantwortung gegenüber der Entwicklung der modernen Malerei in den letzten fünfzehn Jahren. Es ist unnötig, sich für Leben und Tod dieser Richtungen zu ereifern, es sind Anfänge zu Zielen, von denen man noch weit entfernt ist. Aber so-

viel scheint mir jetzt schon sicher: wie die Oper neben die Symphonie getreten ist als eine Sache für sich, so dürfte die abstrakte Malerei in ihren verschiedensten Ausformungen neben der übrigen Malerei die nächsten Jahrzehnte oder Jahrhunderte ein nicht anzufechtendes Leben führen. Mondrians Bilder, von denen Reproduktionen leider keine Vorstellung zu vermitteln vermögen, sind ein Stück Zukunft. — Von dem Amerikaner Man Ray in Paris hängen ein Dutzend photographische Experimente im Nebenraum, in denen abstrakte Darstellungen durch ein intellektuell temperiertes Spiel des Zufalls entstanden sind, denen ein seltener, vielleicht sogar produktiver Formenreichtum eigen ist.

Bei E. Richter Graphiken, Zeichnungen und Aquarelle von Bernhard Kretzschmar. Es ist wiederholt, auch mit Abbildungen, auf dieses junge Dresdner Talent hingewiesen worden, das augenscheinlich ohne Leichtigkeit, aber mit großem Ernst und in der Stille seit zehn Jahren arbeitet. Ein radiertes Selbstporträt, die Zeichnung „Kinder", das Aquarell „Mädchen vor dem Hutladen" erhärten das Vertrauen zu seiner Entwicklung und beweisen, daß von der Seite der Wirklichkeitsdarstellung her auch heute noch die Möglichkeiten unerschöpflich sind. Man würde Kretzschmar am ehesten den Veristen zurechnen können, aber innerhalb dieser Gruppe ist er eine Persönlichkeit für sich. Er ist weniger brutal als sachlich und nicht ohne die Weichheit des Proletariers, der jenseits des Hasses steht. — Die Graphiken und Zeichnungen von Georg Kind (Dresden) aus den letzten Jahren tendieren vorläufig noch nach zu vielen und zu verschiedenen Zielen, als daß man sie positiv werten oder eindeutig beschreiben könnte. Kind ist in erster Linie Bildhauer und als solcher eine Begabung; die gegenwärtige Ausstellung soll wohl auch mehr ein erweiternder Beitrag zur Kenntnis seines Schaffens sein. — Von Steffi Kohl (München) eine kleine Auswahl kultivierter Zeichnungen, denen etwas Pariserisches, Dômehaftes anhängt; von Marta Worringer Zeichnungen und Stickereien, letztere von großer Einfühlung in die Welt Marcs, jene noch schwankend zwischen männlicher Pose und weiblicher Besinnlichkeit. *W. Grohmann.*

DIE CHINA-AUSSTELLUNG IN AMSTERDAM

Jedes Land hat die China-Ausstellungen, die es verdient. In Holland sieht so etwas ordentlich, gepflegt und geschmackvoll aus. Im städtischen Museum bilden die drei Chinasäle die dritte Veranstaltung der „Vereinigung der Freunde asiatischer Kunst". Man sagt von den verdienstvollen Organisatoren, daß sie China in Holland zum erstenmal zeigen. Das sagte man seit 1914 dort bei jeder Gelegenheit, wohl auch vor zwei Jahren, als der Kunstsalon Kleykamp im Haag u. a. den ganzen Bestand des Yi Yuan-Museums vorführte. Um Mißverständnisse zu vermeiden, sollte man endlich die unwiderruflich erste China-Ausstellung veranstalten. Was die letzte anbelangt, so ist sie eine Art Ei des Kolumbus. Sie vermindert die Pariser Frühjahrsausstellung, die unter Leitung des Kunsthändlers Vignier stand, um Verkäufliches, Grenzgebiete und leider auch um einige Hauptstücke ausländischer Sammler, vermehrt dafür um die Malereien des Berliner Museums. Seinen unvergleichlichen Bestand verdankt Deutschland der Sammeltätigkeit Ernst Großes, es braucht aber kaum geschildert zu werden, mit welcher Feierlichkeit man diesen Namen wieder verschwiegen hat. Die Auswahl war in Amsterdam ziemlich streng. Im Eingang machte man allein mit einem schönen Khmer-Stück einen geographischen Seitensprung, offenbar um die Sammlung von der Heydt vertreten sein zu lassen. Deren chinesische Plastiken fehlen aber. Infolgedessen sieht es so aus, als ob das östliche Festland nur minderwertige Skulpturen hervorgebracht hätte. Offenbar wollte man das auch beweisen, denn in Berlin hört man das gerne. Was sich in Paris genial und unordentlich in schlechten Vitrinen drängte, tritt in Amsterdam in seiner ganzen Schönheit aus prächtig einfachem Rahmen. *Alfred Salmony.*

BRASILIEN

Der russische Maler Lasar Segall, der fast fünfzehn Jahre in Deutschland war und seit zwei Jahren in Brasilien lebt, hat in San Paolo und Rio de Janeiro Ausstellungen gemacht, die erhebliches Aufsehen erregten und zu lebhaften Diskussionen führten. Einige Werke wurden von Privatsammlungen erworben. Die Privatgalerie Penteado hat ihm die Ausgestaltung ihrer Räume übertragen. „Revisto do Brasil" brachte einen Aufsatz von ihm über den Stand der gegenwärtigen Kunst. Es scheint, als ob in den größeren Städten Brasiliens das Interesse für die Kunst des 20. Jahrhunderts im Wachsen wäre, während man bis vor kurzem über den Impressionismus nicht hinausging. Im Hause des Senators Freytes Valle und im Salon der Frau Penteado finden sich allwöchentlich die Vertreter der Intellektuellen und der Künstler-

schaft zusammen, die energisch um die Förderung des jungen Brasilien bemüht sind. *W. G.*

DONAUESCHINGEN

Donaueschingen, die Kernstätte der modernen Musikbewegung, hat in diesem Jahr eine kleine Kunstausstellung gehabt, die mit Ehren neben manchen Donaueschinger musikalischen Ergebnissen bestehen konnte. Die Idee ging von dem in Donaueschingen lebenden Maler Erwin Heinrich aus, die Stadt hat das Unternehmen freigebig unterstützt. Fast ein Wunder geschah: eine ausnahmsweis große Zahl von Verkäufen hat nicht nur den Künstlern wohlgetan, sondern auch die finanzielle Tragfähigkeit nachgewiesen. Die Auswahl der Werke wie auch die sehr geschmackvolle und bei den provisorischen Räumlichkeiten sehr geschickte Anordnung besorgte der obengenannte Maler Heinrich.

Die Idee war zugleich das Glück der Ausstellung. Der Geburt nach badische Künstler, die über die Grenzen des Ländchens hinaus Bedeutung besitzen. Es hat sich gezeigt, wie groß der Anteil Badens an der gegenwärtigen allgemeingültigen deutschen Kunst ist. Man braucht nur die Namen Albiker, Gerstel unter den Bildhauern, Hofer, Kanoldt, Großmann, Meid, Feininger, Scholz, E. R. Weiß, Babberger, Strübe, Freyhold unter den Malern zu nennen, um zu wissen, daß diese Versammlung badischer Kunst ein gut Teil bester heutiger deutscher Kunst ausmachte. Aber auch die im Reich weniger Genannten wie Rickert, der Plastiker, Ehehalt, der ausgezeichnete Medailleur und Zeichner, die Maler Dillinger, Goebel, Haueisen, Grimm, Joho waren mit Fug und Recht den Bekannten beigesellt worden.

Man sieht von dieser qualitätreichen Ausstellung zurück nach der alljährlichen „Badischen" (die sich zwar Deutsche Kunstausstellung nennt) in Baden-Baden. In Donaueschingen eine behutsame Auswahl guter Kunst in bescheidenem Lokal, in Baden-Baden in Prachträumen (ernstlich!) meist Leinwände. Hier liegt eine große Ungerechtigkeit und eine nicht minder große — — Ungeschicklichkeit vor. Donaueschingen, das bescheidene Badestädtchen, läuft im ersten Run der internationalen Bäderstadt den Rang ab. Warum? *Curjel.*

KÖLN

Prof. Heinrich v. Zügel feiert am 22. Oktober d. J. seinen 76. Geburtstag. Aus diesem Grunde veranstaltet der Kunstsalon Abels in Köln eine Ausstellung von über zwanzig Werken des Meisters, die einen Überblick über sein Schaffen in den letzten vierzig Jahren geben wird.

Die Ausstellung dauert vom 1. bis 30. November.

Gleichzeitig sieht man Bronzen von seinem Sohne, dem Bildhauer Willy Zügel, sowie auserlesene englische Graphik. *r.*

LEIPZIG

Im Oktober wird bei P. H. Beyer u. Sohn eine überaus interessante Ausstellung des kannten Berliner Malers Ernst Oppler gezeigt, und zwar über 100 Original-Gemälde, Original-Handzeichnungen und Original-Radierungen. Oppler hat das Ballet und die Tänzerinnen zum Gegenstand seiner Kunst gemacht. Berühmte Tänzerinnen (Pawlowa, Karsavina, Karina, Gertrud Falke, K. Ary, Leni Riefenstahl u. a.) sind in Tanzbewegungen zu sehen, neben farbenreichen Bühnen- und Sylphiden-Bildern. Weiter ist eine Sammlung Handzeichnungen des in Leipzig gut bekannten Miniaturenmalers Max Dieke ausgestellt. *r.*

MAGDEBURG

Der Kunstverein veranstaltet in der Kunsthalle eine Ausstellung von Gemälden, Graphik und Architekturentwürfen der ZZ-Gruppe (Carl Krayl-Magdeburg, El Lissitzky-Moskau, Johannes Molzahn-Magdeburg, Piet Mondrian-Holland, Georg Muche-Dessau). Gleichzeitig zeigt der Kunstgewerbeverein in den unteren Räumen der Kunsthalle modernes Kunstgewerbe. Die Ausstellungen sind an allen Tagen von 11—4 Uhr geöffnet. Mitglieder haben freien Eintritt. *r.*

OLDENBURG i. O.

Die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg veranstaltet vom 15. Oktober bis 10. November in den Räumen des Augusteums eine Gesamtausstellung von Werken des Dangaster Malers Franz Radziwill, der den Lesern unseres „Cicerone" kein Unbekannter ist. *r.*

WIESBADEN

Die Herbstausstellung im Nassauischen Kunstverein bringt zunächst zum erstenmal in großer Kollektion einen Wiesbadener Künstler, Schaurte. Schwerblütige, erdverbundene Kraft. Etwas Dumpfes, Bedrücktes in den Farben, in denen ein stumpfes Blau vorherrscht, das sich oft mit einem wenig warmen Braun zu einem Mollakkord abspannt. Ein starker Formwille, der das schwere Gefüge der Massen zwingt. Zuweilen, besonders bei den architektonischen Motiven, ein plötzliches Hervorbrechen eines Umrisses ...

Wie ein frisches Allegretto sprudelt mit

laut aufjauchzenden Farben die von mexikanischer Sonne durchwärmte Kunst Watenphuls daher. Der Künstler faßt das mexikanische Stadtbild, das auf uns wie die phantastische Budenwelt eines Jahrmarkts wirkt, mit aller Überraschtheit und Freudigkeit des neuen Eindrucks auf. Die grellen, kulissenhaften Häuser mit den riesengroßen Firmenschriften und den über die Mauern ragenden Palmen spachteln sich zu interessanten Bildmotiven. Starkes Farbenbewußtsein und sicherer Blick für den malerischen Kontur geben diesen Arbeiten, an denen Utrillo nicht spurlos vorüberging, ihr Gepräge. In gewisser Wahlverwandtschaft steht Bessenich. Er hat die gleiche Palette. Ein Frauenakt, mit blau konturiert, ist von glänzender Technik. In den Aquarellen herrscht ein flockiger, lockerer Stil, Pariser Schule. Landschaften, in der raschen Schönheit irgendeines flüchtigen Reizes erkannt und erfaßt, rasch hingeworfen wie im Gespräch ein schlagendes Wort. Ilse Hochhuth hat sich in ihren, nicht qualitätlosen Landschaften auf einen bestimmten Typus festgelegt, in dessen Grenzen sie sich sicher fühlt. Im Gegensatz hierzu steht Gertrud Ulmann, deren Wesen ein unbefriedigtes Tasten und Suchen zu sein scheint. Seele, die quälerisch nach Form ringt. Oeltjen interessiert besonders in seinen Aquarellen durch kultivierte Sachlichkeit. Durchaus in den Rahmen der Malerei gehörig sind die Bildstickereien von Ida Vogel. Wundervolle, streng stilisierte Nadelmalereien, die als Wandschmuck nicht hinter der Kunst des Pinsels zurückstehen. *ch.*

ZÜRICH

Im Kunstsalon Wolfsberg wurde kürzlich eine Ausstellung französischer Kunst, welche mit etwa 220 Werken von 70 Künstlern der jüngeren französischen Schule, zeitlich von Bonnard und Rouault ausgehend, beschickt wurde, eröffnet. *r.*

Neue Bücher

Alfred Kuhn: Aristide Maillol. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1925.

„Landschaft, Werke, Gespräche" steht noch auf dem Titel. Aus diesen drei Faktoren baut Kuhn das Wesensbild des Künstlers. Die bestimmenden Umrisse geben die Äußerungen Maillols. Den Umraum und damit die plastische Erscheinung gestaltet der Verfasser durch einige klare Hinweise auf den Wandel des künstlerischen Wollens innerhalb der Plastik des ausgehenden 19. Jahrhunderts und speziell durch die Gegenüberstellung mit Rodin. „Maillols Stellung in der neueren Plastik läßt sich vielleicht mit den Worten umschreiben: er hat die Gesundung dieser Kunst herbeigeführt, nachdem sie unter Rodin sich selbst aufgehoben hatte... Er setzte der illusionistischen Kunst eines Rodin die Taktilität entgegen." — In der Tat heben sich im Werk dieser zwei Künstler die beiden Pole plastischen Gestaltens deutlich gegeneinander ab. Welche Tragik zwischen ihnen liegen kann, dokumentiert das Schaffen eines Degas, der nicht umsonst Zuflucht zur plastischen Auseinandersetzung mit der Form nahm, aber ebensowenig nur aus Künstlerlaune seine plastischen Schöpfungen der Öffentlichkeit vorenthielt. Mancherlei Ergänzungen zu seinen jetzigen Ausführungen, etwa Auseinandersetzungen über das Verhältnis Maillols zu Archipenko, bietet das kluge Buch Kuhns über die neuere Plastik. — Druck und Papier des vorliegenden Bandes sind gediegen. Das Abbildungsmaterial ist sorgfältig gewählt (bezeichnenderweise wirken die Wiedergaben der kleinen Modelle ebenso echt monumental als die groß ausgeführten Werke). Man darf eine solche Leistung aufrichtig anerkennen. Eine angenehme Tatsache war es auch, daß mit Hilfe des Grafen Keßler der Leipziger Kunstverein einen erheblichen Teil des von Kuhn publizierten Materials, vor allem der Zeichnungen, bald nach Erscheinen des Buches zu öffentlicher Nachprüfung ausstellen konnte. *Wiese.*

Emil Szittya, Malerschicksale. Vierzehn Porträts. (Mit 8 Bildern.) Hamburg 1925. Johannes Asmus Verlag.

Porträts? Nein, Skizzen. Mit aller Lebendigkeit solcher — und aller Fragmenthaftigkeit. Van Gogh, Rousseau, der „Kerl" Derain, die „spielerische" Laurencin, Delaunay, von Deutschen „der Wiener Kunstgewerbler" Oskar Kokoschka, der „den Wahnsinn liebende" Davringhausen, der „Pseudoproletarier" Dix, Exkursien ins Russische des „Wilnachagall" und andere, auch weniger Allbekanntes. Es prasselt von Hieben nach allen Seiten, gegen die Künstler, gegen die Kritiker, gegen das Publikum, gegen — ja, was gibt es noch, das man hauen kann? Sich selbst? Ja, da sitzt die Verdrießlichkeit des aufgemöbelten Lesers: Sich selbst scheint Szittya doch recht zu lieben. Mit einiger Eitelkeit. Aber genau weiß man das nicht. Und man stellt die Frage ja auch nur, weil die ganze Art, wie hier geschrieben wird, darauf hindrängt. Das „Wie" läßt den Verdacht aufkommen.

Das „Was" setzt ein Fragezeichen dahinter. Das „Was" ist gut. Die Urteile sitzen — trotz aller Schnoddrigkeit. Viele Verkerrtheiten. Aber warum nicht? Es tut wenn ein bißchen ausgekerrt wird. Nur nicht allzu deutliche Kerr—reime! Sonst wirken sie — wie gesagt — umgekehrt. Zu viel Outriertheit, ja — aber nie Geschwätz. Motto: Wenn ich die Geschichte eines Malers gebe, dann reizen mich meistens nur die esoterischen Möglichkeiten, die viel tatsächlicher sind als die Sichtbarkeiten. — Dies Motto ist stets befolgt — oder ist es eine Rechtfertigung nachher? Ein Schuß Mystifizierungskunst hinein — bis zum Tischrücken —, und man hat das Rezept. — Immerhin — man wird durch einige, darunter auch neue Welträume hindurchgefuchtelt zu letztlich richtigem Aspekt. Und so kommt auch der Respekt wieder vor einer geistvoll vertretenen Überzeugung. *Schürer.*

Sturm-Bilderbücher: II: Alexander Archipenko. Neue Aufl. mit Einführung von Roland Schacht. Geb. 4.—. VII: Jacoba van Heemskerck. Mit Beiträgen von Herwarth Walden, Marie Tak van Poortvliet, Rudolf Blümner und Lothar Schreyer.

Herwarth Walden: Einblick in Kunst. 5. Aufl. Geb. 6.50. Alle im Verlag Der Sturm. Berlin 1924.

Die historische Bedeutung des „Sturm" für die nachimpressionistische Kunst, der man das allzu oft mißverstandene Schlagwort „Expressionismus" als Etikett angehängt hat, ist oder sollte längst anerkannt sein. Viele Jahre waren seine Veröffentlichungen, voran seine Zeitschrift gleichen Namens, in Deutschland die einzigen „greifbaren" Verkünder dieses Wandels der Kunstanschauung. Nebenher gingen schon bald Sonderveröffentlichungen, von denen zwei, der „Archipenko" und Waldens „Einblick in Kunst", in neuen, äußerlich wie innerlich bereicherten Ausgaben vorliegen. Dem Bändchen über Archipenko hat Schacht sehr klare, die Bedeutung dieses bahnbrechenden Künstlers im Wesen treffende Ausführungen beigegeben. Waldens „Einblick" gehört mit seinen kurzen Formulierungen zur Definition der Kunst seit langem zu den Büchern über dies Thema, die kennen muß, wer seine Kenntnis der Epoche aus erster Hand schöpfen will. Das Heemskerck-Buch ist ein Erinnerungsmal für die im vorigen Jahr verstorbene holländische Künstlerin, die eng mit dem „Sturm"-Kreis verknüpft war. Es enthält neben Abbildungen von Bildern, Glasfenster-Entwürfen und Zeichnungen auch einige Originalholzschnitte. Die Güte der Abbildungen in allen hier angezeigten Veröffentlichungen ist anzuerkennen, besonders wertvoll die Beigabe einiger sehr gelungener farbiger Wiedergaben. *W.*

Wilhelm Schäfer, Die moderne Malerei der deutschen Schweiz. H. Haessel Verlag. Leipzig 1924.

Das Buch hat seine Stärke und Schwäche in der innigen Gefühlszugehörigkeit Schäfers zu dem besprochenen Kreis der Schweizer Maler. Nach Schäfer gibt es in der ganzen deutschen Malerei, Hans Thoma einbegriffen, seit den altdeutschen Meistern keine so klare und große Ausprägung deutscher Natur wie in den Werken Ferdinand Hodlers und der ihm angewachsenen Berner Schule.

Gewiß ist, daß Hodlers starke und originale Gefühlskraft ihn in den Kreis der größten Schöpfer, und da er seiner Geburt und seinem Wesen nach Deutschschweizer ist, in die Reihe der größten deutschen Maler hebt. Das spezifisch Bodenständige aber an Hodler ist schweizerisch: die harte Eigenbrödlerei, die bis zur theoretischen Verranntheit geht, die Konzentration bis zur Nüchternheit auch im ekstatischen Aufschwung.

Viel weniger aber als Hodler darf der nur ganz lose verknüpfte Kreis der Berner Maler als „stärkstes Zeugnis" für deutsches Wesen gefaßt werden. Bei Buri entspringt die trutzige Bauernkraft, die Schäfer ihm nachrühmt, einer etwas begrenzten Menschlichkeit; seine harte Draufgängerschaft sollte nicht mit Leibls mächtigem und zugleich sensiblem Künstlertum verglichen werden.

Amiet, der interessanteste Maler der Berner Schule, ist in seiner rezeptiven Feinfühligkeit und in seiner künstlerischen Beweglichkeit so international als irgendein moderner Maler. Boß, Cardinaux, Righini und Stiefel, selbst der Welsche Giacometti, können als Repräsentanten deutscher Eigenart nicht gewertet werden.

Eine Klassifizierung vom National-Charakteristischen aus kann ästhetisch fruchtbar sein, aber das tiefste Verständnis sollte eine objektive Kritik nicht aus-, sondern einschließen. Schade, daß die lebendigen und erfahrungsreichen Kapitel über Hodler auch an diesem Übermaß der Verehrung kranken. Für uns Heutige, denen Kunst nicht in Werkgerechtigkeit gipfelt, ist der Kampf Hodlers um die strenge Flächenhaftigkeit des Freskogemäldes kein so gewichtiger Teil der Leistung, wie Schäfer ihn ansieht. Auch der von Hod-

ler etwas nüchtern begriffene Gedanke der Reihung, der dem Meister vielleicht manche intuitivere, kompositionelle Lösung verdeckt hat, ist Schäfer eine sakrosankte Angelegenheit. Die wunderbare und erstaunliche Verwandtschaft zwischen quattrocentistischem Gebärdenspiel und der Rhythmik der Hodlerschen Formen, ist nicht berührt.

Abgesehen von der allzu positivistischen Einstellung enthält das Buch Schäfers kluge und anschaulich gestaltete Kapitel über die Entwicklung und den Inhalt des Impressionismus, über die Eigenart Weltis und Böcklins und über vielerlei Technisches.

S. Sch.

Junge Kunst. Eine Sammlung von Monographien über Künstler unserer Zeit. Neu erschienen folgende Bände: Bd. 41: Wolfradt, Otto Dix / Bd. 42: Grohmann, W. Kandinsky / Bd. 43: Raeber, A. H. Pellegrini / Bd. 44: P. S. Schmidt, Alfred Kubin / Bd. 45: Grohmann, F. Karl Gotsch / Bd. 46: Basler, Henri Matisse / Bd. 47: Wolfradt, Lyonel Feininger / Bd. 48: Reifenberg, Karl Hofer. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Die neue Serie der kleinen Kunstbände stellt gegen die früheren abermals einen Fortschritt im Äußeren dar. Der solide Leinenrücken ist beibehalten, das Umschlagmuster in zwei Farben von geschmackvoller Einfachheit und, wie immer, in den Farbnuancen wechselnd; selbst das Papier ist besser, Druck und Klischees von der Güte, wie man sich die Bändchen von Anfang an gewünscht hätte. Die Serie kommt ihrer Bestimmung, in kleinstem Umfang das Bild unserer Kunst in Monographien zu spiegeln, immer näher.

Man kann dies auch fast restlos von dem Inhalt sagen. Zwar bleibt die alte Einwendung: Unausgereiftes mit unter die Meister der Zeit aufgenommen zu haben, auch diesmal bestehen; der 24jährige Karl Gotsch hätte noch etwas warten können. Indes ist der Essay von Will Grohmann so liebenswürdig und kenntnisreich geschrieben, und das Talent des ehemaligen Kokoschkaschülers erscheint so rein, sinnlich angenehm und unschuldsvoll, daß man diese Abschweifung ins Gebiet der Anfänger gut in Kauf nehmen kann.

Um bei dem Autor zu bleiben, so will Grohmanns „Wassilij Kandinsky" uns längst nicht so reif und bestimmt erscheinen wie sein Text zu Gotsch. Es stimmt ja: über Kandinsky zu schreiben, ist das Undankbarste, was man sich vorstellen kann; nichts entzieht sich so restlos dem Wort, wie diese ganz auf Farbe und Empfindung gestellte Kunst. Die Reproduktionen geben im übrigen ein ausgezeichnetes Bild von Kandinskys Entwicklung, und besonders das Farbenbild ist außerordentlich geglückt und ausgewählt: „Offenes Grün" von 1923, für dessen Wiedergabe wir dem Verlag sehr dankbar sind, weil es die letzte konstruktivistische Phase des Meisters mit ausgezeichnetem Beispiel festhält.

Es folgt Henri Matisse, der freilich hier schon längst erwartet wurde, mit einer guten Auswahl seiner Bilder, die den Nachdruck auf die Jahre nach 1916 legt (wer Matisses Bedeutung vor allem in seiner „wilden" Zeit mit konturierter Flächenmalerei erblickt wie wir, wird das bedauern) und einer Analyse von Adolphe Basler. Den Anschluß findet Willy Raeber, der über Aug. Heinr. Pellegrini geschrieben hat. Auch hier erfreut die Wiedergabe der mannigfaltigen und anregenden, wiewohl nicht immer sehr bahnweisenden Malerei des begabten Tessiner Malers, der heute wohl den Gradmesser für das Niveau der Schweizer Kunst bildet, wenn wir von dem in Paris lebenden, weit bedeutenderen Gimmi absehen.

Sehr gut, und nicht nur einwandfrei, sondern bereichernd und in einem gewissen Sinne kongenial sind die Texte von Reifenberg und Wolfradt; wenn man überhaupt etwas über bedeutende Künstler sagen muß, so soll es in dieser Weise geschehen, die eine echte Empfindung des persönlich Künstlerischen mit kultivierter und reicher, wohlgeordneter und suggestiver Dialektik verbindet.

Benno Reifenberg ist der leichter zu begreifende, einfachere Schriftsteller; ein Stimmungsmensch, dessen Essay über Karl Hofer wertvolle Einblicke in die seelischen Grundlagen und die Entstehungsweise einer so großen und ebenso weitverzweigten wie tiefen Kunst eines der bedeutendsten der heute lebenden Maler vermittelt. Seine elegische Art dünkt uns verwandter und tiefgründiger als die geistvollen Analysen Meier-Graefes über Hofer, die im Ganymed erschienen sind. Kompliziert und voll unerschöpflicher Beziehungen, nicht immer leicht faßlich, aber sicherlich am tiefsten in das Wesen des Künstlerischen eingehend ist der Stil Wolfradts. Wie er Lyonel Feiningers disparate Einheit — den Groteskzeichner und den Architektoniker — in die Formel des modernen Romantikers faßt, ist beispielhaft für eine kurze und gründliche Analysierung heutiger Kunst überhaupt. Und vollendet sein reicher, dem ungemeinen Phänomen bis ins letzte nach-

spürender Essay über Otto Dix. Man wird kaum etwas vermissen, was sich über diese beinahe unfaßliche Mannigfaltigkeit einer Künstlererscheinung aussagen ließe. Zwar kommt die sprunghaft-exzentrische und doch so logische Entwicklung dieses Meisters und Überwinders moderner Lebensformen nicht recht heraus; aber sein Konstantes, seine Einheitlichkeit ist mit blendender Reflexivität erlebt und geschildert. Leider vermißt man in den Abbildungen mancherlei, was die Protheusnatur Dixens ins rechte Licht rücken könnte, namentlich Sachen vor 1920, aber der Nichtspezialist wird das nicht einmal bemerken.

Vom Referenten selber stammt der Text zu der außerordentlichen Kunst Alfred Kubins, die in den Abbildungen als ein großes Phänomen deutscher Zeichenkunst ersteht. *Paul F. Schmidt.*

Arpad Weixlgärtner, Karl Sterrer, ein Wiener Maler der Gegenwart. Mit einer Originalradierung und 117 (darunter vier farbigen) Abbildungen. Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Wien 1925.

Ein gut und anständig ausgestattetes Buch, das schon in seinem Äußeren von seinem Inhalt Zeugnis gibt. Wo es wenig zu umstreiten gibt und prätentiöse Schlagworte fehlen, rümpft man zwar heutzutage gern die Nase, das Solide, vielfach in einen Topf mit dem „Akademischen" geworfen, ist der heutigen Neukunstliteratur noch irgendwie unangenehm, Himmelstürmereien, die den Anschein von Originalität erwecken, sind noch gangbarer als diszipliniertes Können. In die Wiener Kunst haben die großen Kunstströmungen oder Kunstmoden des Westens nie als solche dauernd Eingang gefunden. Darum erscheint sie den Westlichen vielfach unverständlich oder auch zurückgeblieben. Was sich mit den momentan gangbaren Schlagworten nicht deckt, wird ihr gern als Mangel statt als Eigenheit angerechnet. Und doch sind in den besten Vertretern der Wiener Kunst die allgemeinen Zeitströmungen nicht weniger vorhanden als andern Orts. Da sie aber auf Grund des Studiums der Überlieferung synthetisch vereinigt werden, nicht als diese oder jene Richtung eine Sonderstellung beanspruchen, kommen sie der nach Sensationen jagenden Gegenwart weniger zu Bewußtsein, und ihre Vertreter werden nicht mit in den modernen Kunstkampf eingestellt. Dies gilt auch für Karl Sterrer, dessen bisheriges Schaffen dieses Buch behandelt. Insofern er aber als einer jener gelten kann, mit denen Wien und Österreich wieder einmal die eigenartige Synthese so vieler gerade auf deutschem Gebiet unvermittelt nebeneinander laufender Strömungen und Versuche vollzieht, kommt dieses Buch doch wieder der allerneuesten, auf Tradition und eingehende Durchführung sich besinnenden Strömung entgegen.

Entsprechend ist auch der Text des Buches von A. Weixlgärtner ohne die üblich gewordene Gesuchtheit und Geniemacherei gehalten. In einfacher Sprache ist das Leben und Wirken des dem Autor befreundeten Künstlers chronologisch und nach Sachgruppen geschildert (Lehrzeit 1885 bis 1908, Capri 1909—12, Die heilige Familie 1912—14, Der Krieg 1914—18, Der Akt 1919 bis 1920, Graphische Arbeiten 1915—24, Die großen Kompositionen 1921—24). In einer Zeit, in der viel von Form und von Geist in Kunstwerken die Rede ist, vielleicht deshalb, weil deren Selbstverständlichkeit verlorengegangen ist, in einer Zeit, in der über das Werk eines Künstlers dicke Bände geschrieben werden, in denen man vergebens nach gegenständlichen Deutungen und realen Angaben sucht, berührt die klare Einfachheit der gegenständlichen und formalen Bilderklärungen geradezu erfrischend. Der Autor, wenngleich er mit seinem eigenen Urteil nicht zurückhält, stellt sich nicht in den Vordergrund, das Werk und das Leben des Künstlers und deren sachliche Vorführung bleibt die Hauptsache in Bild und Wort. *H. G.*

Albert Plasschaert, Korte Geschiedenis der hollandsche Schilderkunst (Wereldbibliothek, Amsterdam).

Die kurze Geschichte der holländischen Malerei von der Haager Schule bis auf den heutigen Tag ist um dieser Geschichte wegen weniger wichtig als aus einem anderen Grunde. Die Geschichtschreibung besteht hier aus Einzelporträts, die mit ihren Zügen höchstens holländische Leser vertraut anblicken können, so sehr ist hier alles auf das Nationale und Lokale eingestellt. Man erblickt ein Vielerlei von Köpfen, keine Marschrichtung, kein Zusammengehen vor allem mit der europäischen Gesamtbewegung. Bange davor, ausländischen Einflüssen zu erliegen, rettet sich der holländische Geist auch in dieser Geschichtsdarstellung in eine Isolierung, wo er nur noch Interesse für sich selber, nicht mehr für die Welt beanspruchen darf.

Interesse darf hingegen die Liste holländischer Maler und Graphiker beanspruchen, die Plasschaert seiner aphoristischen Darstellung anhängt. Sie ist keineswegs voll-

ständig, aber mit dem, was sie bietet, füllt sie eine Lücke aus. Auch hier mischt Plasschaert unter den Text persönliche und persönlichste Betrachtungen; sie sind überflüssig; die Liste wäre brauchbarer, wenn sie nichts als biographische und werkverzeichnende Statistik sein wollte. Namentlich der Nicht-Holländer wird diese Liste von Künstlern des 19. Jahrhunderts begrüßen, da ja die Fülle der Schaffenden in Holland, der großen und der kleinen, unübersehbar ist. Man findet hier Daten über Geburt und Bildungsweg, über die bevorzugten Techniken eines Malers, über einzelne seiner Hauptwerke. Hier und da muß der Zusammensteller der Liste ein Fragezeichen machen, da die Auskünfte, die er erhielt, unzuverlässig waren. Es wäre zu wünschen, daß bei einer neuen Auflage diese Unzulänglichkeiten ausgemerzt würden, und daß dann endlich jenes einwandfreie Lexikon der Lebenden vorläge, das so notwendig ist. *H.*

Jahrbuch der Jungen Kunst 1924. Herausgegeben von Georg Biermann. Leipzig, Klinkhardt und Biermann 1924.

An Reichhaltigkeit und Solidität kann sich der fünfte Band des Jahrbuchs der Jungen Kunst mit den früheren messen, ja er übertrifft sie abermals; von Jahr zu Jahr werden die Bände stärker, der Inhalt gewichtiger. Einband und Titel, nach Entwurf des Tiemannschülers Hans Möhring, sind rein typographisch gehalten und von vornehmer, klassich gespannter Einfachheit. Kurz, ein schönes Buch und ein Kompendium von Kunst und Kunstgeschichtschreibung, das über das bloß Aktuelle des Tages oder Jahres hinaus im wesentlichen das Bleibende uns darbietet.

Die Einteilung ist dieselbe geblieben wie früher. Der erste Teil historisch gerichtet: über J. Erdmann Hummel, den trefflichen Perspektiviker und „Maniker der Reflexkonstruktionen“ im Biedermeier, schreibt Wolfradt in geistvoller und wie immer den Gegenstand pikant durchleuchtender Weise; sachlich über den Nürnberger Radierer J. A. Klein: Mela Escherich; wohl unterrichtet und von hohem Standpunkt aus G. Biermann über die bezaubernde Farbe Odilon Redons und seine Graphik; endlich K. K. Eberlein über die patriotische Kunst von Kersting, der bekanntlich selber als Lützower Jäger 1813 ins Feld zog und von dorther mannigfache Anregungen für seine subtile, früh-biedermeierliche Kunst empfing. Die liebliche Anakreontik P. P. Prudhons behandelt H. Martinie. Mit den Ausführungen H. Grabers um Hodlers Entwicklung nähern wir uns der Gegenwart. Den Beschluß macht Franz Roh mit einer ganz ausgezeichneten Analyse über ein neu aufgefundenes Bild („Zigeunerin und Löwe“) von H. Rousseau, dessen schwere Gehaltenheit (feindlich aller Dynamik!) und Präzision sehr richtig in innere Beziehung zu der Kunst gebracht wird, die sich jetzt eben anbahnt.

Der umfänglichste Abschnitt, nicht weniger als 35 monographische Abhandlungen, ist den lebenden Künstlern gewidmet. Die außerdeutschen, ja außereuropäischen nehmen hierbei einen wachsenden Raum ein. Den Bildhauer Manolo und seinen phantasievollen Reichtum behandelt Biermann, den expressionistischen Ungarn L. Tihanyi: Kallai, den jungen Jawlenski (Sohn von Alexej) und seine frische jugendliche Begabung Mela Escherich; Spanier ist auch der Bildhauer M. Hernandez, von R. Jean eingeführt; Amerikaner (d. h. geborener Süditaliener) Jos. Stella, von dessen kubistisch-konstruktiven Großstadtgemälden und -symbolen Frank E. W. Freund sympathisch berichtet; geborner Tscheche der stark theoretisierende Rud. Czapek (nicht zu verwechseln mit dem in Prag lebenden Joseph Capek, dem jungtschechischen Idylliker), von dessen vielen theoretischen Schriften und Dekorationsmalereien O. Kellner etwas sehr ausführlich berichtet. In den fernen Osten und seine Bemühungen um Anschluß an die europäische Kunst führen uns drei Aufsätze: „Indische Malerei der Gegenwart“ von Stella Kramrisch in Kalkutta; „Moderne japanische Malerei“ von Martin Hürlimann und der schöne Aufsatz von P. Cohen-Portheim über den Japaner Tsugouharu Fujita, der umgekehrt in einer Versenkung in den neufranzösischen Klassizismus und seiner Verschmelzung mit japanischer Linientradition alles Heil sieht. Es gehört zu den besten Verdiensten des Cicerone und des Jahrbuchs der Jungen Kunst, daß sie uns mit solchen ernsthaften Versuchen der alten Kulturvölker des Ostens bekanntmachen; ob diese selber dabei zu einer Wiedergeburt ihrer großen, längst erloschenen Tradition gelangen werden, ist eine andere Frage.

Der Malkultur der westlich-europäischen Völkergruppe sind folgende Essais gewidmet: Marcelle Gromaire von N. Bureau; Henri Matisse von Adolphe Basler; ein eingehenderer Aufsatz G. Castelfrancos, der Giorgio de Chirico, seiner Phantastik und klassizistischen Strenge gerecht wird.

Die radikal gesinnte östliche Gruppe der

Konstruktivisten behandelt vor allem E. Kallai, der der schwierigen Materie dialektisch mit großer Klarheit gerecht wird, in schönen Aufsätzen über L. Moholy-Nagy und El Lissitzky: vielleicht den wichsten Beiträgen des Bandes, zu denen im dritten Teil noch ein sehr aufschlußreicher und unterrichteter Essay über den gesamten Konstruktivismus tritt. Hier werden die Entwicklung, die einzelnen (auf Holland, Rußland und Ungarn im wesentlichen verteilten) Phasen und die ferneren Möglichkeiten dieser jüngsten Kunstrichtung sehr klar und vorurteilsfrei, nicht ohne Liebe, aber auch ungetrübt von Parteileidenschaft, auseinandergesetzt.

Die deutsche Malerei der Gegenwart kommt nicht zu kurz. Wolfradts Essay über L. Feininger ist eine der besten Würdigungen des Bandes, der der vielfältig schillernden und verzweigten Natur dieses Malers gerecht wird, der ebenso Gotiker wie Romantiker genannt werden kann. Über Alfred Kubin handelt P. F. Schmidt ausführlich, über Davringhausen in ausgezeichneter Klarheit Oskar M. Graf. Ebenso nachempfindend und durchsichtig ist der Essay Will Grohmanns über Paul Klee, J. Kirchners Bericht über die neueren Bilder Franz Heckendorfs aus Italien und Dalmatien, und Grohmanns (freilich zu gewichtig nehmender) Aufsatz über den jungen F. A. Gotsch. Auch Wassilij Kandinsky wird von Grohmann behandelt: hier merkt man aber die Grenzen der Wortkunst, die dem abstrakten Farbengebilde nicht nachzukommen vermag. Ganz vortrefflich aber wieder die Einfühlungen Wolfradts in Otto Dix' so ungeheuer zeitgemäße, zeitüberwindende Malerei und B. Reifenbergs Abhandlung über Karl Hofer — zwei der stärksten und programmatisch wichtigsten Vertreter der deutschen Kunst, die uns berechtigen, mit Stolz die unsrige der französischen Malerei gegenüberzustellen.

Endlich die deutschen Bildhauer: über Hermann Haller handelt W. von Alten, über Kurt Edzard (der nahe bei Fiori steht) Heygrodt, über Fritz Huf in vortrefflicher Form Roland Schacht, und in seiner anmutigen Plauderform, die immer entzückt, wo man ihr begegnet, Hans Siemsen über René Sintenis und ihre Büsten und Figuren (die man nicht über ihren entzückenden Tierlein vergessen solle!).

Der dritte Teil bringt die allgemeinen Aufsätze: neben dem schon erwähnten wertvollen Beitrag Kallais über den Konstruktivismus eine vom allgemeinen Standpunkt gesehene Einführung in „Die Kunst unserer Tage" von P. F. Schmidt (das Einleitungskapitel einer umfassenden Kunstgeschichte unserer jüngsten Zeit), und einige Aufsätze über moderne Museen in Rußland (Osborn), Breslau (Wiese) und Köln (Salmony).

Der vierte Teil gehört der Graphik an und ist, in Anbetracht der inzwischen sehr schön gestarteten „Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler" des Verlages Klinkhardt und Biermann am dürftigsten ausgefallen. Es werden darin behandelt: C. D. Friedrichs Zeichenkunst von Eberlein, Daumier als Zeichner von Roger-Marx und Th. A. Steinlen von Hans Sachs; in guten und unterrichtenden Aufsätzen. Allzu karg sind die Berichte über Crodel, Laboureur und Tschechische Graphik. Der nächste Doppelband dieses Jahrbuchs 1925/26 soll Ende des nächsten Jahres erscheinen. *Paul F. Schmidt.*

Petrus Theodorus van Wijngardt. Eine Betrachtung von A. Plaschaert, Verlag Kunsthandel Gebroeders Daalderop, Utrecht.

Ein Buch wie dieses — es ist eine große, quartförmige Monographie — wäre in Holland vor wenigen Jahren noch unmöglich gewesen: Es hätte keine Leser, keine Käufer gefunden. Jetzt jedoch rückt das Publikumsinteresse der Entwicklung des Modernen nach und verlangt Aufklärung. Plaschaert gibt sie auf geschmackvolle und sachliche Weise, vielleicht zu sehr sich auf Vergleiche, Parallelen, Beziehungen stützend, nicht genug aus der Materie selbst schöpfend. So entsteht eine halb lyrische Impressions-, eine halb orientierende Wissenschaftsprosa, die alles Licht nicht eigentlich dem Maler zuleitet, vielmehr den Schreiber selber in den Vordergrund rückt. Da Plaschaert aber ein Mann ist, auf den in Holland viele hören, so hat sein Eintreten für die Modernen immerhin auch für diese selbst Wert; die Leser wollen Plaschaert lesen und erhalten merklos einen Einblick auch in das Werk des Malers, in die Tendenzen der Zeit, in die Gegensätze zwischen realistischer und romantischer Kunst. *H.*

J. Soyka: A. Egger-Lienz, Leben und Werke. Eine monographische Studie, Verlag Karl Konegen, Wien 1925.

Soykas Buch ist als Vorläufer des großen Werkes von Viktor Hammer über Egger-Lienz gedacht (dessen Vollendung seit Jahr und Tag hinausgezögert wird), bestimmt, dem seit langem fühlbaren Mangel

einer Biographie dieses Künstlers einstweilen abzuhelfen. Mit Liebe und Eindringlichkeit geschrieben, bringt es uns zumal den Menschen Egger und das Geistige in seiner Kunst näher. Bei Erörterung rein künstlerischer Fragen offenbart sich bisweilen das nur lose Verhältnis des aus der Belletristik herkommenden Verfassers zur Kunst. So etwa, wenn Egger Segantini gegenübergestellt wird und dabei bei letzterem in erster Linie „der große dekorative Reiz" seiner Bilder hervorgehoben wird, oder wenn Soyka die Farbengebung von „Etzels Einzug in Wien" an das Kolorit ravennatischer Mosaiken erinnert. Dafür wurde befremdender Weise von einer Auseinandersetzung mit Hodler abgesehen. Denn wenn sich auch die Beziehungen der zweiten Schaffensphase Eggers zu der Kunst des großen Schweizers rein zufällig, aus dem Linienrhythmus des Jugendstiles heraus, ergeben haben, die Berührungspunkte sind so augenfällig, daß über sie nicht hätte mit Stillschweigen hinweggegangen werden dürfen. Fällt es somit auch dem Rezensenten schwer, sich mit dieser Schrift völlig zu identifizieren, so kann er dessenungeachtet das vor allem durch seine aufrichtige Verehrung des Meisters und seine ungeschminkte Herzlichkeit ansprechende Buch (das im übrigen von trefflichen Abbildungen begleitet ist), allen, denen es um einen allgemeinen Einblick in Leben und Entwicklungsgang Eggers zu tun ist, empfehlen.

Poglayen-Neuwall.

LOVIS CORINTH. Dem Ostpreußen. Mit Beiträgen von B. Haendtke, H. Degener, Ludwig Goldstein und Lovis Corinth. Herausgegeben von Paula Steiner. Mit 26 Abbildungen, zum Teil farbig. Gräfe und Unzer Verlag. Königsberg i. P. 1925.

Dies Buch sollte eine Huldigung an den lebenden Meister werden. Es ist wenige Wochen nach seinem Tode erschienen. Damit gewinnt es für uns den Zauber eines Denkmals, das man dem großen Sohn ostpreußischer Erde errichtete. Über den Zufall der Entstehung dieser Schrift plaudert die Herausgeberin im Vorwort. Dann erzählt Lovis Corinth von seiner frühesten Jugend — und allein dieser Beitrag macht den Menschen Corinth von neuem unbedingt liebenswert. Es folgen mit persönlichen Bekenntnissen zum Thema „Corinth" Haendtke und Degener, der Kunsthistoriker und der Maler, während Goldstein mit einem ebenso tiefschürfenden wie menschlich ergreifenden Aufsatz als Abschluß des Ganzen eine Analyse der Corinthschen Kunst versucht, die ihrer geistigen Höhe nach dem Buch als solchem über sein nur zufälliges Entstehen hinaus die Bedeutung einer wichtigen biographischen Tatsache verleiht, die unter den Quellenschriften zu Lovis Corinth fortan unbedingt ihren Rang behaupten wird.

Dem an sich reizvollen Bändchen sind zahlreiche farbige Abbildungen beigegeben, die leider gegenüber dem Eindruck der Originale manches zu wünschen übriglassen. Auch der einfarbige Tafelanhang ist nicht erstklassig, was man doppelt beklagt, da es sich gerade bei diesen Wiedergaben um zum Teil wenig bekannte Originalwerke des Meisters handelt. Illustrativ ist diese Veröffentlichung nur auf die in der Heimat Corinths vorhandenen Werke in öffentlichem und privatem Besitz gegründet, die immerhin zur Genüge dartun, daß sich Ostpreußen sehr wohl der Größe seines Sohnes bewußt gewesen ist. Wäre dieser Teil der Veröffentlichung besser gelungen, würde man das Buch im Ganzen mit ungeteilter Freude begrüßen können. *B.*

Adolphe Basler. Maurice Utrillo. (Lettre sur Maurice Utrillo par Adolphe Basler. Se trouve à la belle Edition 71. rue des Saints-Pères, Paris.)

Unser Mitarbeiter widmet dies Heft von bibliophiler Kultiviertheit seinem Freunde Utrillo, dessen Name ja bekanntlich jetzt in aller Munde ist. Nicht so vor 15 Jahren, als Basler den Meister kennenlernte, von dem der Anfang einer erschütternden Selbstbiographie an dieser Stelle mitgeteilt wird. Eine Apologie für Utrillo, geistvoll und warm im Gefühl und von einer menschlichen Größe, daß man ihr auch in Deutschland viele Leser wünschen möchte.

B.

Verschiedenes

KÖLN

Mit dem eigenen Bau eines Instituts für Kunstgeschichte in nächster Nähe der Universität ist begonnen worden. Dasselbe soll Anfang 1926 in Benutzung genommen werden. Es enthält im Untergeschoß Bibliothek und Lesesaal, einen Raum für die Diapositivsammlung, Direktor- und Privatdozentenzimmer, im Obergeschoß einen Hörsaal für mindestens 80 Studierende, photographisches Laboratorium und Depoträume. *M.*

DER KUNSTMARKT

Bevorstehende Versteigerungen

BERLIN

Am 10. November findet bei Paul Cassirer die Auktion des Freiherrn von Tucherschen Nachlasses statt. Es handelt sich um die berühmte und wertvolle Sammlung, die in der Hauptsache italienische Gemälde des Quattro- und Cinquecento, Teppiche und Renaissancemöbel umfaßt.

Gleichzeitig kommt die bekannte Berliner Porzellansammlung Fritz Buckardt zur Versteigerung, die vor allem kostbare Meißener und süddeutsche Stücke, auch einzelne Unika enthält.

DEN HAAG

Der Kunstsalon Kleykamp bringt in seinen prächtigen Räumen die Sammlung des in China lebenden Kunsthändlers Paul Dachsel zur Ausstellung. Sie soll am 27. und 28. Oktober versteigert werden. Ohne ein ausgesprochenes Gesicht zu haben, bringt sie gute Sachen. Drei frühe Votivstelen, die der berühmten Sammlung des verstorbenen Vizekönigs Tuan Fang entstammen, bilden den Höhepunkt der Großplastik. Dekorative Figuren herrschen im übrigen vor. Unter den Gefäßen aus Ton und Bronze gibt es frühe und interessante Stücke. Am besten dürften die Grabstatuetten aus Ton vertreten sein. Sie sind wegen seltener Typen, vor allem aber wegen ihrer durchweg guten Oberfläche bemerkenswert. Man sieht im Haag das typische Bild einer Verkaufsausstellung, in der jedem Geschmack Rechnung getragen wird. Das ist sicher nicht der ideale Fall. Man möchte wünschen, daß Dachsel den Weg der französischen Importeure geht und sein vom Osten verlocktes Publikum schließlich zum besten, zu den großen Epochen der chinesischen Kunst führt. Daß er die Fähigkeiten dazu hat, beweist bereits seine Ausstellung im Haag. Eine reinliche Scheidung zwischen dem Interesse für Meisterwerke und den gewiß berechtigten Dekorationsbedürfnissen oberflächlich Genießender kann nur beiden Parteien dienen. *Alfred Salmony.*

HAMBURG

Die Galerie Commeter hält vom 21. bis 24. Oktober 1925 seine 29. Versteigerung ab, und zwar kommt die Handzeichnung-Sammlung L. G. L. Berlin unter den Hammer.

Neben ausgezeichneten Werken von Cézanne, Corot, Daumier, Rembrandt sind auch moderne Meister wie Barlach, Boehle, Corinth, Meid u. a. mit vorzüglichen Arbeiten vertreten. *r.*

LONDON

Die Versteigerung der Kunstsammlung des verstorbenen englischen Seifenkönigs Leverhulme, die auf die Oktoberwochen angesetzt war, wird nicht stattfinden, zum mindesten nicht in London. Wie die Auktionäre mitteilen, werden die Gemälde, Möbel, Teppiche, Bronzen usw. nach New York gehen und in den Anderson-Galleries unter den Hammer kommen. Die Nachricht hat allgemein Überraschung hervorgerufen. Eine Erklärung für dieses Vorgehen liegt nicht vor, aber man wird kaum irregehen, wenn man den Grund in den abschätzigen Kommentaren sieht, die nach der Besichtigung der Sammlung durch die Presse in den großen englischen Zeitungen zu lesen waren. *Bo.*

WIEN

Zu der bevorstehenden Versteigerung der Sammlungen Dr. Max Strauß und Maximilian Edler von Leber.

Die vom Auktionshaus Glückselig für diese Saison in Aussicht genommene Versteigerung der Kunstschätze des anfangs Juli verstorbenen Wiener Sammlers Dr. Max Strauß dürfte, wenngleich diese bereits stark gelichtet sind, noch immer ein nicht alltägliches Ereignis bedeuten. Gleich einem anderen bekannten Wiener Sammler — Dr. A. Figdor — Jurist (von Beruf Rechtsanwalt) hatte auch Dr. Strauß, der über eine mit seltenem Geschmack gepaarte Sachkenntnis verfügte, eine persönlich gefärbte, größtenteils aus kleinkünstlerischen Arbeiten bestehende Sammlung zusammengebracht, deren Ruf weit über die Grenzen Österreichs hinausreichte.

Den Kern der Sammlung bildeten das Anfang 1922 (im Vereine mit Gläsern deutscher und österreichischer Herkunft) für den damals ungemein hohen Betrag von rund 195000000 K. versteigerte Porzellan und die Gläsersammlung, deren Hauptteil erst jetzt, vom 2.—4. November, zur Versteigerung kommt. Als das bedeutsamste Stück muß eine der Wende des 13. Jahrhunderts angehörende, mit Emailfarben bemalte, mesopotamische Glasflasche bezeichnet werden, die mit einer Inschrift auf den yemenitischen Sultan Malik al Mu'ayyad Dâvûd versehen ist. Zumeist aber handelt es sich um venezianische Arbeiten, deren Mehrzahl aus der vor mehreren Dezennien aufgelösten Sammlung Rosenberg herrührt.

Zu den neu hinzuerworbenen Stücken gehören unter anderem die Schale mit der in Hinterglasmalerei ausgeführten Maria Magdalena (gegen 1550), eines der schönsten Exemplare dieser Gattung und drei überaus seltene, vor der Lampe geblasene Figuren aus farbigem Glas aus dem 17.—18. Jahrhundert. Den Gläsern folgen die Keramiken, Bronzen, Emailarbeiten und das alte Silber, während für das Ausgebot des Mobiliars, das sich in der Hauptsache aus Möbeln des französischen Rokoko und des Louis XVI. (davon einige bezeichnet) zusammensetzt, der Kleinplastiken in Holz und Elfenbein (darunter drei Hochreliefs v. I. Elhafen) und der Textilien die Zeit vom 30. November bis 2. Dezember festgesetzt wurde.

Den Beschluß soll, Ende März, die Bildersammlung machen, deren älterer Teil, abgesehen von dem schönen Canaletto und einem Giov. Dom. Tiepolo, aus bekannten holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts, wie Brouwer, A. van Ostade, Jan van Goyen, J. Ruisdael, Pieter Claes u. a., besteht. Das 19. Jahrhundert ist hauptsächlich durch Miniaturen französischer und Wiener Herkunft vertreten.

* * *

Für den Liebhaber alter Waffen birgt die Sammlung M. Edler v. Leber, die im Dorotheum im Nov. unter den Hammer kommt, manche Überraschung. Dem Begründer der Sammlung F. O. v. Leber († 1846), dem Lehrer des nachmaligen Kaisers Franz Joseph in der Waffenkunde, der auch zahlreiche einschlägige Schriften (über den deutschen Burgenbau, das Turnierwesen, „Wiens kaiserl. Zeughaus") verfaßte, war es, wie die Gruppen der Helme, Sporen, Stangen-, Blank- und Schußwaffen erweisen, vor allem darum zu tun, die Entwicklung der Form der einzelnen Waffen in geschlossenen genetischen Reihen vorzuführen. Nichtsdestoweniger enthält die Sammlung zahlreiche künstlerisch bemerkenswerte Stücke: so unter anderem eine Reihe formschöner, mit Schnitzereien und Einlegearbeiten reich verzierter Armbrüste und Feuerwaffen. Das künstlerisch wertvollste Stück ist ein Brustharnisch aus der Werkstatt des Valentin Siebenbürger, dessen geätzter Dekor der Art der deutschen Kleinmeister entspricht. Ein reich tauschierter italienischer Birnmorion des späten 16. Jahrhunderts sei ob der edlen Form und Verzierung erwähnt. Unter den sonstigen Antiquitäten — zum größten Teil sind es Keramiken, zum geringeren Metall- und Glaswaren — fallen die ungewöhnlich gut erhaltenen Glasmalereien auf, worunter acht zumeist mit einzelnen Heiligengestalten verzierte Tafeln österreichischer Herkunft, die Mehrzahl aus dem frühen 15. Jahrhundert. Die große Figurenscheibe mit der Gefangennahme Christi (unter den älteren Glasmalereien die bedeutsamste) ist inschriftlich 1383 datiert und geht stilistisch mit den Glasgemälden von St. Maria am Wasen bei Leoben zusammen. Ein spätes Hauptstück ist die Standesscheibe von Uri, die zu den besten Arbeiten des Schaffhauseners Daniel Lindtmayer zählt. Von den spärlichen Plastiken verdient eine mittelrheinische Holzfigur des hl. Georg aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts Beachtung.

P.-N.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

EIN NEUER BILDERKATALOG

Die Photographische Gesellschaft Berlin-Charlottenburg, deren Meisterreproduktionen seit vielen Jahren hohen Ruf genießen, veröffentlicht soeben in einem geschmackvoll in Ganzleinen gebundenen stattlichen Band die wichtigsten Publikationen ihres Verlages, einschließlich der letzten Neuerscheinungen. Der Katalog, dem ein Gesamtverzeichnis und ein besonderes Register der bekannten Bildnissammlung „Corpus Imaginum" beigegeben ist, umfaßt rund 280 Seiten mit insgesamt 680 Abbildungen. Unter diesen befinden sich 18 Miniaturfarbenlichtdrucke. Die Photographische Gesellschaft hat mit ihrer wundervollen Reihe von farbigen Lichtdrucken nach Meisterwerken der modernen Malerei, die unter dem Titel „Der Sieg der Farbe" seit mehreren Jahren erschien und jetzt abgeschlossen ist, zuerst den entscheidenden Schritt für eine erstklassige Wiedergabe moderner Kunst getan und sich damit ein unzweifelhaftes Verdienst erworben. Der ungewöhnlich reichhaltige Katalog ist als Handbuch jedem Kunstfreund willkommen und zu dem auffallend niedrigen Preis von M. 6.— zu beziehen. *n.*

DRESDEN

Das Dresdner Geschäft der Kunsthandlung Hermann Ball, Berlin, wurde von der Bankstr. 2 nach der Schloßstr. 34 in die oberen Säle der Galerie Arnold verlegt. Dadurch, daß die Räumlichkeiten wesentlich größer und schöner gelegen sind (gegenüber dem Schloß), dürfte das bekannte Unternehmen wesentlich an Zuspruch gewinnen. *r.*

Anselm Feuerbach

Paolo und Francesca. 1864

Bes.: Ludwigs-Galerie, München

Anselm Feuerbachs „Paolo und Francesca“

Von GEORG BIERMANN
Mit einer Farbentafel

SEITDEM Dante das Schicksal der unglücklichen Francesca von Rimini besungen, hat die Geschichte dieser tragischen Liebe Dichter und Künstler immer wieder entzündet. Zumal diejenigen, die unter der italienischen Sonne geboren waren oder wie Feuerbach, der letzte Deutsch-Römer großen Formates, auf römischer Erde die glücklichsten Jahre ihres Lebens verbringen durften. D'Annunzio hat vor mehr als 25 Jahren das Francesca-Drama geschrieben, das genau wie bei Dante den Höhepunkt in jenem Augenblick sündhaft verklärten Liebesglückes erreicht, den der Sänger der Göttlichen Komödie mit den Worten apostrophiert: „An jenem Tage lasen sie nicht weiter“. —

Diesem Motiv der Lektüre eines ihnen selbst verwandten Schicksals, das die Liebenden erschüttert und unerbittlich zusammenführt, hat auch Feuerbach die Anregung zu seinen drei verschiedenen Darstellungen von Paolo und Francesca entnommen. Die zweite und dritte Fassung des Themas, diese heute in der Mannheimer Kunsthalle befindlich, jene in der Komposition völlig verändert und am wenigsten gelungen, in der Münchener Schack-Galerie, waren seit langem bekannt. Das hier erstmalig reproduzierte Gemälde dagegen, das 1864 in Rom gemalt und als erste Niederschrift des künstlerischen Gedankens besonders wertvoll ist, war zwar in der Literatur notiert, da es im „Vermächtnis“ unter der Nr. 68a und bei Allgeyer als Nr. 416 aufgeführt ist, aber es war über vierzig Jahre in römischem Privatbesitz verborgen und dort so gut wie nicht zugänglich, bis es dem jetzigen Besitzer im Frühjahr dieses Jahres gelang, das Bild nach Deutschland zu bringen.

Kein Zweifel, daß diese erste Fassung die künstlerisch reizvollste der drei Darstellungen ist. Das bei Schack befindliche Bild, wo die Figuren, die Gesamtkomposition vollkommen beherrschend, die Landschaftsidylle als solche gar nicht mehr in die Erscheinung treten lassen, scheidet als Vergleich mit den beiden anderen Fassungen von selbst aus. Hier ist das Motiv, das Menschenschicksal unter dem Zauber eines Himmels zusammenbindet, gänzlich verlorengegangen. Dagegen ist das Mannheimer Bild in der Anlage dem hier reproduzierten Gemälde in vielem nahe verwandt. Aber es ist im ganzen skizzenhafter und etwas kleiner im Format und zum Teil noch (so beim Rock der Francesca) Untermalung. Vor allem aber unterscheidet es sich von der ersten Fassung im Hinblick auf den Stimmungscharakter der Landschaft. Denn während diese auf unserem Bilde in die sonoren Klänge einer römischen Abenddämmerung eingebettet ist, hat Feuerbach in seinem zweiten Entwurf durchaus Tagesstimmung gegeben, was dem Geheimnisvollen der ursprünglichen Fassung entschieden Abbruch tat.

So fällt in der Tat, von welcher Seite man auch immer die drei Fassungen des Paolo- und Francesca-Themas betrachten mag, künstlerisch der Preis unbedingt unserem Bilde zu. Vielleicht, daß der Dichter Feuerbach einmal wirklich an einem Abend beim Spaziergang im Garten der Villa d'Este auf jener Marmorbank im Park die Gestalten des unglücklichen Liebespaares intuitiv erschaut hat. Vielleicht, daß ihn im Zauber dieser vom Silberlicht der Dämmerung übergossenen Landschaft die große Melancholie der Einsamkeit überfiel und er ein Gleichnis seiner Sehnsucht suchte, das sich ihm in dem

Bild von Paolo und Francesca erschloß. Sicher ist, daß dieser erste Entwurf so unerhört stark in der Stimmung auf uns wirkt, daß wir darüber gern die beiden späteren Fassungen vergessen möchten.

Hier sind die beiden Menschen zwar wundervolle malerische Akzente innerhalb der Komposition, die im Klang ihrer Farben dem Ganzen den eigentlichen Grundakkord vermitteln, aber überragend groß steht über ihnen und dem in ihnen Tatsache gewordenen Fatum ihres Lebens die ergreifende Melancholie dieser Landschaft, wie sie der Römer Feuerbach auf keinem seiner Bilder je ergreifender gemalt hat. Traurig ragen die Zypressen wie die Finger von Gottes Hand in den bläulich fahlen Abendhimmel, Rosenknospen glühen im dunklen Grün des Gebüsches auf und vorn am Boden steht rotes Moos wie eine Lache Blutes. Wie Schicksal, das die Nacht besiegeln wird, tönt die Melodie dieser Landschaft über den Menschen.

Die uigurisch-chinesische Epoche in der Kunst der Oase von Turfan

Mit 21 Abbildungen auf 8 Tafeln und 8 Textabbildungen Von ERNST WALDSCHMIDT

Textabb. 1
(nach Grünwedel)

DIE Kunst Alt-Kutschas ist uns aus den Höhlen der Ming-öi von Qyzil bekanntgeworden, aus Gemälden, die alle der tocharischen Zeit und einem Stil angehören, welcher nirgends einen ostasiatischen Einfluß verspüren läßt. An zwei anderen, weniger ergiebigen Ausgrabungsorten der Umgebung von Kutscha: Qumtura und Kirisch sind neben Höhlen, welche stilistisch denen von Qyzil entsprechen, auch jüngere aufgedeckt worden, die den uigurisch-chinesischen Stil zeigen. Es sind dies vor allem die „Kinnari"- und „Nirvanahöhle" in Qumtura, die „Höhle mit dem Preta" in Kirisch. — Nach einem Bericht über die Gewölbedarstellungen der letzteren sagt Grünwedel: „Es ist klar, daß auch diese Darstellungen auf Weiterbildungen der alten Gruppen in der Gewölbedekoration zurückgehen. Doch erscheinen sie hier umkomponiert in ganz anderen Stilformen und veränderter Technik. Nirgends bedeckt hier das Bild die ganze Wand, wie die Bilder der älteren Art dies tun, welche wie ein bunter Teppich alles verkleiden, die Ausführung ist auch nicht die minutiöse Untermalung[1] mit den in Deckfarbenstil allmählich gerundeten und mit Deckweiß erhöhten Körperpartien, sondern wir haben hier Konturen vor uns, welche auf die weiße Wand, von der viel Raum frei bleibt, in schwarzen Konturen flott gezeichnet und dann mit Farben ausgefüllt sind." — Die Gemälde der Höhlen von Schortschuq, einer weiter östlich, zwischen Kurla und Qaraschar, gelegenen Ausgrabungsstätte sind ebenfalls im uigurischen Stil gehalten, untermischt mit starken Reminiszenzen älterer Tradition. Zentrum des uigurischen und Ausstrahlungspunkt des ostasiatischen Kunstkreises ist aber das Gebiet der Oase von Turfan.

Über eine Höhle in Schortschuq macht Grünwedel die Bemerkung: „Die Gemälde dieser Höhle sind nur mit Farben ausgefüllte Konturenzeichnungen. In der Cella ist die Ausmalung mehr durchgeführt. Im hinteren Gange tritt diese Ausmalung mehr zurück, und die lebhafte und kühne Tuschezeichnung der Figuren kann ihren ganzen Reiz entfalten." — Taf. 1, a umgibt uns sogleich mit dem Zauber ostasiatischer Darstellungskunst. Wir erblicken die mit wenigen, kräftigen Strichen hingeworfene Gestalt eines die Lüfte durchfliegenden Engels. Die ungebundene Heiterkeit eines aller Erdenschwere enthobenen Wesens kommt glücklich zum Ausdruck. Der nach oben zurückgebogene Unterkörper ist hinten ganz in fliegende Gewänder aufgelöst, deren Schwung die lang flatternden Tücher des Obergewandes in hoch hinaufwehenden Linien verstärken. Die Entwicklung dieser himmlischen Wesen aus antiken Nikedarstellungen, in genauer Parallele zu den christlichen Engeln, macht die dahinschwebende Gottheit der Textabb. 1 deutlich, während Textabb. 2 eine unserer Abbildung ähnliche Gottheit zeigt,

[1] Der gesperrte Druck dieses und der folgenden Wörter rührt von mir her. W.

welche, aus einer Schale Blumen streuend, in Wolken auf einen predigenden Buddha zuschwebt.

Die Umsetzung der ererbten indischen Kompositionen, den Übergang in die ostasiatische Malweise, unter starker Weiterwirkung westlicher Tradition zeigt die Parinirvanadarstellung Taf. 2, b. Von einem braunen, oben durch sternförmig stilisierte, weißgelbe Blumen bedeckten Hintergrunde hebt sich die hingestreckte Gestalt des sterbenden Buddha, von Nimbus und Mandorla umrahmt, ab. Kopf und rechte Hand des Buddha ruhen auf einem Rollkissen, das am Kopfende seines Lagers liegt. Die Einfassung der Aureolen ist mit Blumen und flammenden Edelsteinen geschmückt, gewellte Farbstreifen mustern ihre inneren Flächen. Fünf klagende Fürsten oder Götter in indischer Tracht stehen vor den nach der Überlieferung außer des Jahreszeit erblühenden Bäumen, hinter der Vesika des Buddha. Der Bildteil über dem Kopfe des Buddha ist leider zerstört.

Ein zweiter, bereits angedeuteter, Trennungsstrich zieht sich, neben der stilistischen Verschiedenheit, deutlich durch die beiden Abschnitte der tocharischen und uigurischen Periode. Die Kunst von Alt-Kutscha können wir als eine Hinayanakunst bezeichnen, die von Turfan und seiner Dependenzien ist eine solche des Mahayana. Diese aus der einfachen Betrachtung unserer Funde sich ergebende Tatsache wird durch die Reiseberichte chinesischer Indienpilger bestätigt. Nach Fa-hsien herrschte in den von ihm berührten Schen-schen (Lou-lan) und Kutscha zu Anfang des 5. Jahrhunderts Hinayana, während in Choten, im Süden Ostturkistans, ausgesprochenes Mahayana in Blüte stand. Ebenso ersehen wir aus Hsüan-ts'ang, daß in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts an der Nordstraße von Qaraschar über Kutscha und Aqsu hinaus bis nach Kaschgar Hinayanaanhänger der Schule der Sarvastivadins und nirgendwo Mahayanaanhänger in bemerkenswerter Menge saßen[1]. Dagegen war die Gegend von Turfan zweifellos dem Mahayana gewonnen, und es ist wahrscheinlich, daß dies schon seit geraumer Zeit der Fall war. — Bald nach der Reise Hsüan-ts'angs, um die Mitte des 7. Jahrhunderts, wurde Turfan von den Chinesen erobert, und mit diesem Ereignis hat der große chinesische Vorstoß der frühen T'angzeit nach Westen begonnen. Die Eroberung von Kutscha fällt in das Jahr 648 und zehn Jahre später wurde die Residenz der Gouvernements An-hsi nach Kutscha verlegt. Gegen Ende des 7. Jahrhunderts erfolgte dann der Einbruch der Tibeter in das Gebiet von Kutscha und Turfan, welches sie einige Zeitlang beherrschten, bis sie im 8. Jahrhundert von den Uiguren zurückgeschlagen wurden. Im 11. Jahrhundert wird in den chinesischen Annalen von Kutscha nur als einem Teile des uigurischen Reiches berichtet. Dem 8. und 9. Jahrhundert werden demnach die früheren Funde uigurisch-chinesischen Stils, welche in der Gegend von Qaraschar und Kutscha gemacht sind, zuzuschreiben sein. In der in unseren Kunstdenkmälern vorliegenden Periode bemerkt man also nicht etwa noch direkt das langsame Vordringen buddhistischer Kunst von Indien aus über Ostturkistan nach dem Osten. Diese vorauszusetzende und in mancher Beziehung zu rekonstruierende, in Rudimenten erkennbare Periode (welche hauptsächlich das 3. bis 5. Jahrhundert umfassen wird) ist abgeschlossen, der Gegenstoß der einer machtvollen Entwicklung zustrebenden ostasiatischen Kultur, in deren Bann ja auch die Uiguren fast vollständig geraten, hat eingesetzt, beflügelt durch das sich seiner Expansionskraft und Überlegenheit bewußte Mahayana.

[1] Die allgemeine Richtigkeit dieser Darlegungen wird nicht berührt durch die Tatsache, daß aus chinesischen Quellen bekannte Mahayanalehrer, wie z. B. der berühmte Kumaradschiva, aus Kutscha stammen. Kumaradschivas (344—413) Bekehrung zum Mahayana wird ausdrücklich als etwas Besonderes hervorgehoben, und sein Wirken ist dann durch die gewaltsame Entführung nach China unterbrochen worden.

a. Fliegender Devaputra

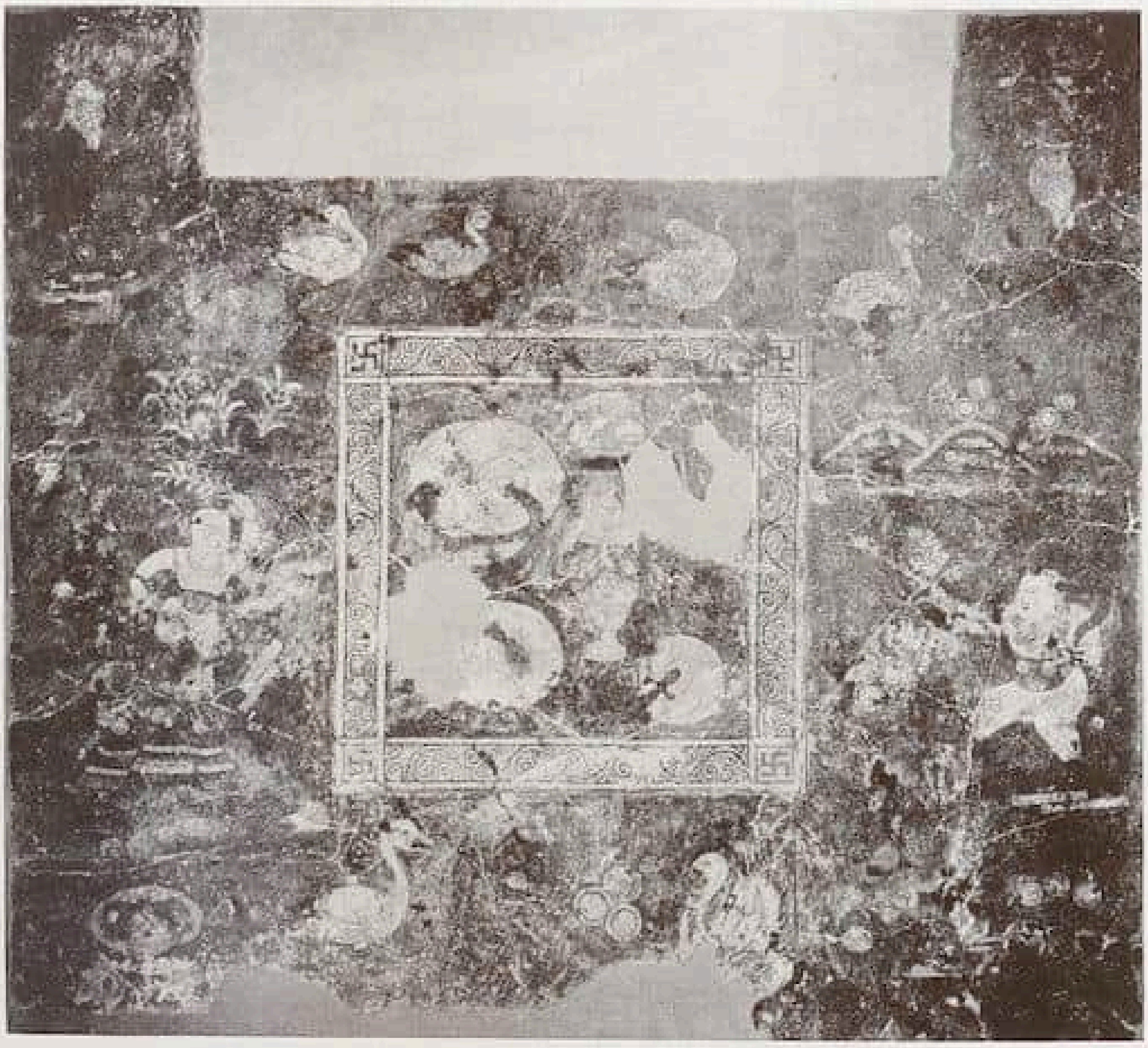
b. Stück aus einer Reihe von Buddhas

c. Adorierender Bodhisattva

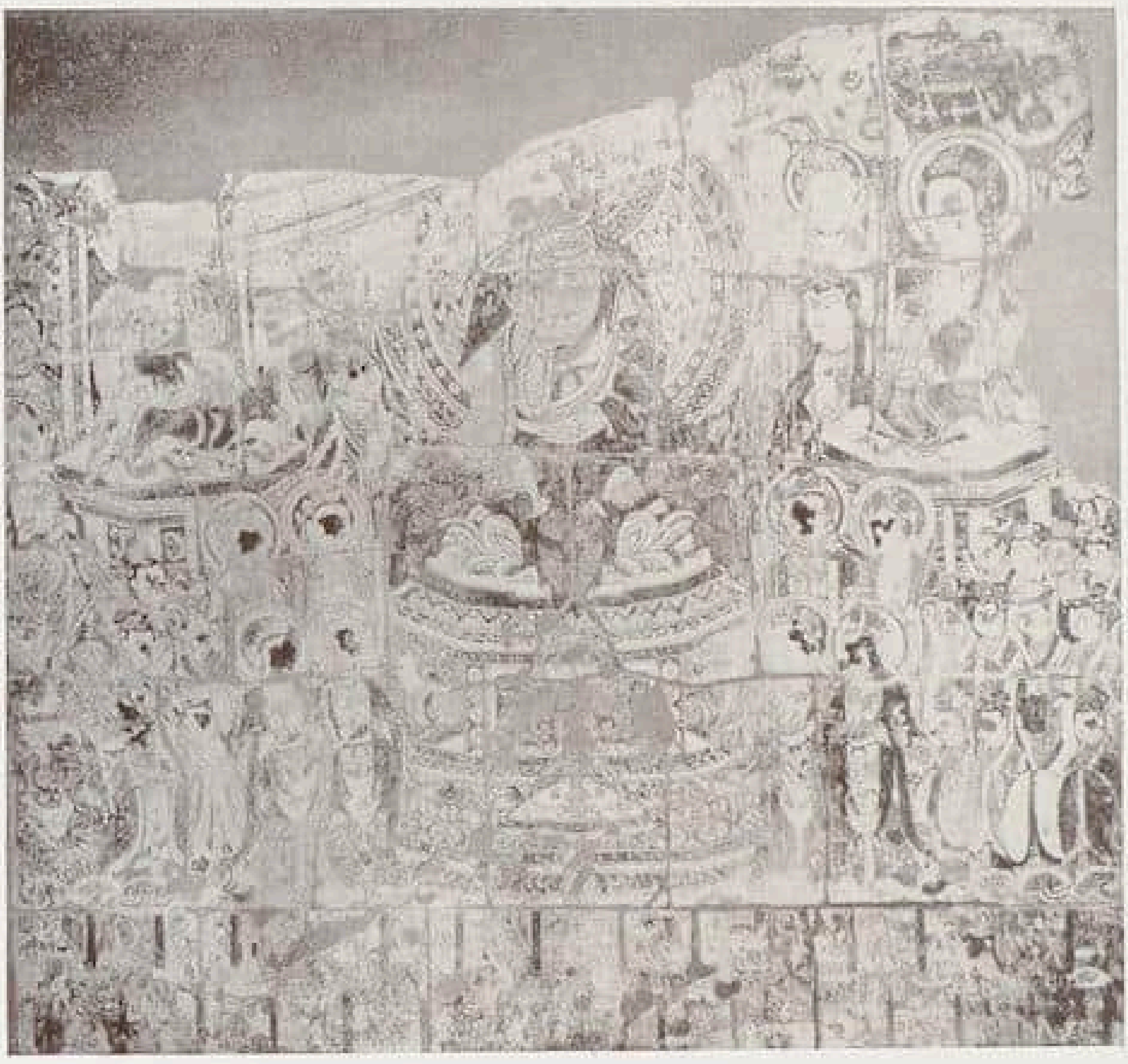
a. Blick in eine Höhle der „Hauptgruppe" von Qumtura

b. Buddhas Parinirvana

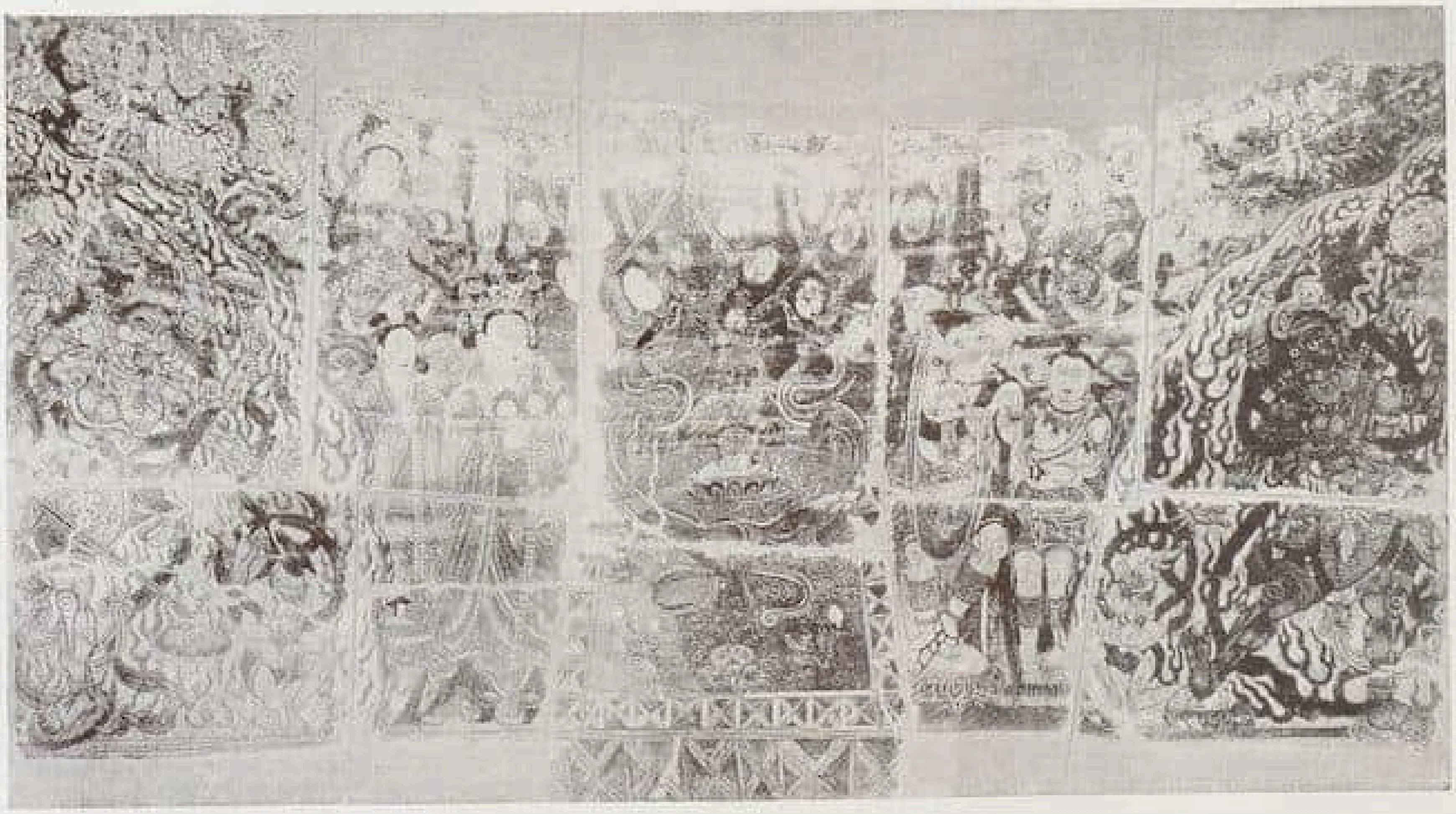
a. Stück aus einem Paradiese des Amitabha



b. Freskofußboden



a. Das Mandala des „Medizinbuddha"



b. Unterer Teil eines Mandala des Avalokiteschvara

Textabb. 2 (nach Grünwedel)

Das Wesen des Mahayana gegenüber dem Hinayana in wenigen Worten zu kennzeichnen, ist nicht leicht; wir begnügen uns zunächst damit, die oft hervorgehobenen Unterschiede in Beziehung auf das Streben nach dem Nirvana aufzuführen. Das Hinayana kennt nur: 1. die „Karriere" des Schravaka, des Buddhaschülers, welcher durch das Hören der Predigt zur Erleuchtung gelangt, 2. die Karriere des Pratyekabuddha, des Einzelbuddha, welcher aus sich heraus, ohne den Lehren eines Buddha gelauscht zu haben, das Nirvana erreichen kann. In beiden Fällen erschöpft sich Erfolg und Streben des Religiösen in der Erlangung der Erlösung für sich selbst und durch sich selbst als einzelnes, seiner eigenen Kraft überlassenes Wesen. Dagegen begnügt sich der Anhänger des Mahayana nicht mit seiner eigenen Erlösung, sein Wunsch geht dahin, allen Lebewesen an der ihm möglichen überströmenden Seligkeit der Erlösung Anteil zu gewähren, und sei es auf die Gefahr hin, das volle Nirvana zunächst nicht zu erlangen, Der Gedanke des Erlösens aus mitleidiger Liebe zu allen Lebewesen steht im Mittelpunkte des Mahayanaglaubens und hat die Ausbildung der Bodhisattvakarriere hervorgerufen: In ihr kann jeder durch Buddhaverehrung, Mitleid, Selbstverleugnung und den heißen Wunsch danach (bodhitschitta) das Ziel erreichen, als Bodhisattva, als ein für die Erleuchtung prädestiniertes Wesen, wiedergeboren zu werden. — Der künstlerischen Darstellung dieser Ideen und ihrer Konsequenzen mit den sich immer weiter vermehrenden, in den Texten gar in der Anzahl von Hunderttausenden, ja von Milliarden, erscheinenden Buddhas und Bodhisattvas, den Paradiesen und Mandalas werden wir sogleich näher treten.

Aus dem Gandharagebiet sind uns die vielen Reihen nebeneinander angeordneter Buddhas mit Begleitern in der späteren Stupadekoration bekanntgeworden. In Alt-Kutscha fanden wir die Gewölbekappen der Höhlen zweiten Stils mit Berglandschaften bedeckt, welche in sehr defektiver Schreibung Verehrungsszenen des Buddha enthalten. In diesen tritt fast nur noch die dominierende Gestalt der unter Bäumen sitzenden Buddhas hervor. Werfen wir nun einen Blick in eine Höhle (Taf. 2, a) der „Hauptgruppe" von Qumtura, so sehen wir hier das Gewölbe, bei dem die Entwicklung aus dem älteren Dekorationsschema noch greifbar ist, mit Reihen von einfach nebeneinander geordneten Buddhagestalten besetzt. Der Zenit enthält wie die Gewölbe der früher betrachteten Höhlen eine besondere Darstellung, hier scheinen es Rosetten und Blumen zu sein. — Diese Art der Gewölbedekoration ist in den Höhlen des Gebietes von Turfan sehr häufig. Taf. 1, b zeigt ein Stück solch einer Buddhareihe, das zwar nicht selbst aus einem Gewölbe stammt, in diesem aber genaue Entsprechungen gehabt hat. Unter glockenbehängten, edelsteinbesetzten Schirmen sitzen mit untergeschlagenen Beinen zwei, bis auf die Handhaltung, ganz gleiche Buddhas. Die aufgemalten Falten der braunen Gewänder zeigen noch Anklänge an den griechischen Faltenwurf, in fast allen Regenbogenfarben schimmernde Aureolen umgeben Kopf und

Körper. Das Farbenempfinden der Maler ist bewunderungswürdig und steigert sich in den satten, leuchtenden Harmonien des Lotussitzes zu voller Schönheit. — Eine fast noch größere Farbenpracht entfaltet das von einem Mäanderband an der Seite eingefaßte Bruchstück eines großen Gemäldes aus Qumtura (Taf. 1, c). Wir wollen unser Augenmerk nur auf die aufrecht stehende, die Hände betend vor der Brust zusammengelegt haltende Gottheit richten, welche Begleitfigur einer nicht erhaltenen Hauptgruppe ist. Wir sehen in ihr die typische Gestalt eines adorierenden Bodhisattva dieses Stiles. Das Gewand des Oberkörpers besteht nach indischer Weise aus zwei Tüchern, von denen das eine, um den Körper geschlungen, über die linke Schulter herabhängt. Das zweite windet sich um die beiden Oberarme, den Körper umflatternd. Ein weiteres Gewand fällt von der Hüfte, um die ein weißes Tuch gewunden ist, herab und besteht aus zwei verschiedenfarbigen Teilen. Die Harmonie der aus Weiß, Grau, Hell- und Dunkelgrün, Braun, Blau und verschiedenem Rot komponierten Farben ist meisterhaft und gewinnt in der Zartheit der in Grau mit einer Mischung von Karmin gegebenen, von braunroten Konturen umrandeten Haut des Antlitzes und des fast nackten Oberkörpers einen ganz besonderen Reiz.

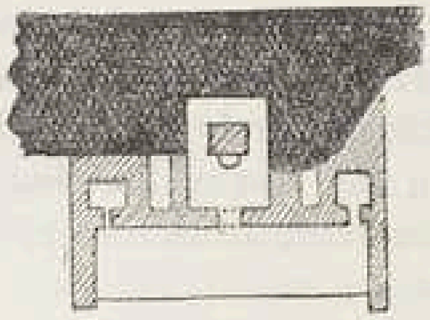
Werfen wir nochmal einen Blick in die Höhle der Taf. 2, a, so sehen wir auf der Wand vor uns ein arg zerstörtes Gemälde, von dem sich nur so viel sagen läßt, daß es ohne Zweifel die Darstellung eines sogenannten Mandala ist, das heißt die Darstellung eines Buddha oder Bodhisattva mit dem zugehörigen Kreise seiner Helfer und Begleiter, in der für ihn charakteristischen Umgebung. Diese ist bei Amitabha z. B. das Paradies des Westens, Sukhavati. Wir erkennen den unter einem mehrstöckigen Schirm thronenden Buddha, zu dessen beiden Seiten je ein Bodhisattva, ebenfalls unter einem Schirm, sitzt. Ganz oben sieht man noch als Repräsentanten der Buddhas der verschiedenen Weltgegenden sechs auf Wolken thronende Buddhas, drei zu jeder Seite. — Amitabha ist einer der Dhyanibuddhas. Nach der Theorie des Mahayana hat nämlich jeder auf Erden wandelnde menschliche Buddha sein mystisches Gegenbild (Dhyanibuddha) in der Welt meditativer Sphären, welche in der Kosmogonie aus einer Reihe von Terrassenhimmeln (Brahmalokas) besteht. Dem menschlichen Buddha Gautama entspricht so der Dhyanibuddha Amitabha. Jeder dieser Dhyanibuddhas — die fünf, welche den fünf menschlichen Buddhas des gegenwärtigen Zeitalters entsprechen, sind die wichtigsten — hat dann wieder einen Dhyanibodhisattva, welcher als sein spiritueller Sohn und Nachfolger gilt. In die Reihe Gautama-Amitabha gehört als Dhyanibodhisattva Padmapani-Avalokiteschvara.

Die Mandalas sind rein repräsentative Kompositionen. Wir finden defektive Schreibungen ihrer Art, welche sich auf die Darstellung eines Buddha oder Bodhisattva beschränken, die zu beiden Seiten von assistierenden Bodhisattvas und wenigen Begleitern flankiert werden, andereits ganz ausführliche Schilderungen, die uns einen Blick in den gesamten Ideenbereich, welcher die dargestellte Kultfigur umgibt, tun lassen. Bei Paradiesdarstellungen sieht man dann etwa die Hauptfigur, umgeben von einer Reihe von Mönchen und Gottheiten. An jeder ihrer Seiten stehen oder sitzen, wieder die anderdn Nebenfiguren weit überragend, die beiden zugehörigen Bodhisattvas, welche ihrerseits noch von Bodhisattvas umgeben sein können. Die drei hervorgehobenen Figuren sitzen gewöhnlich unter mehretagigen Schirmen, Baldachinen oder Himmelsbäumen, welche von Apsaras umflogen werden. In den Lüften oben sammeln sich die Buddhas der verschiedenen Welten und Weltgegenden, auf Wolken thronend, in verschiedener Anzahl. Da und dort sind Paläste chinesischer Bauformen verteilt, alle erheben sich über Holzplattformen und sind Pfahlbauten, welche in den Wassern des Paradiesflusses errichtet sind. Auf den Wellen dieses Flusses

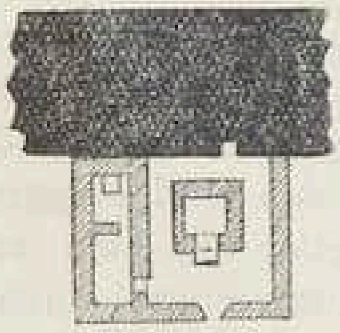
schwimmen Lotusblumen, die Geburtsstätten der der Wiedergeburt entflohenen reinen Seelen. Auf einer Plattform vor der Hauptfigur tanzt zudem oft eine himmlische Tänzerin, an beiden Seiten von musizierenden Gottheiten umgeben. Vielfach wird das Bild eingerahmt von Streifen, auf denen Nebenszenen, welche eine Schriftstelle, die sich auf die Kultfigur bezieht, illustrieren. Diese Randszenen treten manchmal auch in das Bild über.

Eine vollständige Paradisdarstellung ist unter den Mandalas unserer Funde nicht vorhanden. Taf. 3, a zeigt ein Stück eines Paradieses des Amitabha. Vor den Fenstern eines Palastes chinesischer Architektur sitzen auf Lotusblumen zwei Bodhisattvas, welche die Hände verehrend vor der Brust zusammenlegen. Das Gebäude ist als in einem Teiche stehend zu denken, kleinere, erblühende Lotusblumen, aus denen die Seelen der Guten als Kinder wiedergeboren werden, tauchen im Vordergrunde unten und an der Seite auf. Die Kinder haben die Hände andächtig vor der Brust zusammengelegt. Weitere Kinder klettern spielend mit freudigen Gebärden an Gitterbalken umher. Das geschweifte, am First und an den Kanten wie in Ziegelform bemalte Dach ruht auf Balken. Links ragt ein Stück der Balkenkonstruktion eines Nebenpalastes in die Szene herein. Die beiden Bodhisattvas sind einander zugewendet, ohne sich jedoch anzusehen; sie sind mit einem roten Obergewand und einem rotweißen Untergewand bekleidet. Ihr Haar ist hinten zu einem Knoten zusammengefaßt, mit einer reichen, indischen Krone geschmückt und fällt in Locken über die Brust und nach hinten herunter. Die Ohrläppchen sind stark ausgeweitet und tragen keinen Schmuck. — Taf. 4, a führt uns das in seinen Hauptteilen erhaltene Mandala des Bhaischadschyaguru vor. In der Mitte sitzt der „Medizinbuddha" auf dem Lotus eines hohen Thrones. Die Löwen dieses Thrones zeigen ganz die chinesische Entwicklung. Die mächtige Gestalt des Buddha selbst wird an jeder Seite von Mönchen und Gottheiten umrahmt. In fast gleicher Höhe mit ihm thronen: links der Bodhisattva Mandschuschri, rechts Samantabhadra, beide ebenfalls auf hohen Sitzen. Weiter nach außen stehen, vom Beschauer aus links, noch zwei Gottheiten und einer der vier Himmelskönige; auf der anderen Seite ist nur das Gesicht eines zweiten Himmelskönigs erhalten. Vor dem Throne des Buddha erhebt sich ein merkwürdiger Altar, zu dessen beiden Seiten unten je vier adorierende Bodhisattvas stehen. Rechts stehen weiter, in drei Reihen zu je vier, die zwölf Vertreter des ostasiatischen Tierkreises, als deren Gebieter Bhaischadschyaguru gilt. Es sind menschliche Gestalten, welche auf den Häuptern den Kopf oder die ganze Gestalt des zu verkörpernden Kalendertieres tragen, in der 1. Reihe: Maus, Stier, Tiger, Hase; 2. Reihe: Drache, Schlange, Pferd, Schaf; 3. Reihe: Affe, Hahn, Hund, Schwein. Auf der gegenüberliegenden Seite stehen, den anbetenden Bodhisattvas zunächst, Verkörperungen von Sonne und Mond (rote und weiße Scheibe), dann folgen die zyklinischen Zeichen Stier, Affe, Hahn und Schwein. Außen finden sich die Gestalten dreier Dämonen, deren mittlerer der Dämon Hayagriva ist, kenntlich an dem in seinen Haaren erscheinenden Pferdekopf, in vier Armen bewehrt mit Schwert, Lanze, Bogen und Pfeilen. Ganz vorn verfolgt ein Dämon einen vor ihm fliehenden Fuchs oder Schakal. — Der Streifen des unteren Randes wird von Darstellungen eingenommen, die ein Sutra erläutern mögen, welches die zwölf großen Gelübde Bhaischadschyagurus schildert.

Die bemerkenswerten Fundstätten in der Oase von Turfan sind: die Vorberge nördlich von Turfan, Iliköl, Bäzäklik, Tschiqan-Köl, Lämtschin, Toyok-Mazar und die Ruinenstadt Chotscho. Die für uns wichtigste Grabungsstätte ist die Klosteranlage von Bäzäklik bei Murtuk. Deren Tempelbauten sind Freibauten aus Luftziegeln, in Stein geschnittene Höhlentempel oder Höhlentempel mit Vorbauten aus Luftziegeln, angelegt in etwa vier Meter Höhe über dem Talboden auf einer



Textabb. 3
Tempel 8 (nach Grünwedel)



Textabb. 4
Tempel 9 (nach Grünwedel)

breiten Terrasse, welche in das weiche Gestein einer Uferfelswand, die nun glatt und senkrecht abfällt, eingeschnitten worden ist.

Im Zentrum der Nordterrasse liegt der Tempel 8 (Textabb. 3), ein an die Bergwand angemauerter Freibautempel. Die Cella repräsentiert den uns bereits aus den Höhlen zweiten Stils der Ming-öi zu Qyzil bekannten Typ des Tempels mit der Stuparückwand. Der Umgang um den Stupa ist in den Felsen eingehauen. Vor der Cella liegt eine große, fast sechs Meter tiefe Terrasse, welche von hohen, dicken Mauern begrenzt ist. — Die Kultfigur der Stuparückwand war ein sitzender Buddha, im Typus der Predigt von Benares, in Lehm modelliert. Auf der Seitenwand links vom Eintretenden war das von uns bereits betrachtete Mandala des Bhaischadschyaguru aufgemalt, auf der Seite gegenüber ein Gemälde, dessen erhaltene Teile sich ebenfalls im Museum befinden. Die Mitte bildet der mächtige Unterbau eines Lotusthrones, vor dem auf der einen Seite der ehrwürdige Subhuti, durch ein Namenstäfelchen bezeichnet, kniet. Dieser bekannte Mönch wird die Hauptperson des Bildes sein, er erscheint noch zweimal seitwärts vor kleinen Tempeln, in welchen Buddhas sitzen, knieend.

Eine Weiterbildung des Typus des Tempels 8 zeigt der danebenliegende Tempel 9 (Textabb. 4). Ein bedeutender Teil der Bilder der uigurischen Periode, welche nach Berlin gekommen sind, stammt aus diesem Tempel, und dieser Umstand läßt eine eingehendere Beschreibung erwünscht erscheinen. — Der massive Block des Stupa der Rückwand, wie ihn noch Tempel 8 zeigt, ist hier vertieft und zu einer Cella umgestaltet. Aus der Nische für die Kultfigur ist ein besonderer Raum geworden und damit aus der ehemaligen Cella eine Vorhalle. — Der ganze vor die Felswand vorgebaute Tempel war abgedeckt, die Dächer sowohl von Vorhalle wie Cella waren auf unerklärte Weise verschwunden.

Das Kultbild der Cella bestand in einem Mandala des Avalokiteschvara, von dem aber, wie von den beiden Bildern der Seitenwände, nur ein bescheidener, unter Schutt vor Zerstörung gesicherter und geretteter Teil (1,87×3,44 m) der unteren Bildhälfte erhalten ist (Taf. 4, b). Von der Gestalt Avalokiteschvaras ist nichts bewahrt, nur Reste seines Lotusthrones sind oben zu bemerken. Die Mitte unseres jetzigen Bildes nimmt ein rechteckiger, mit Fliesen eingefaßter Teich ein, aus dem zwei in ihren Unterleibern sich verschlingende Drachen aufsteigen. Dahinter steht auf einer Lotusblume ein kunstvoller Aufbau, auf dessen oberer Schale ein flammendes Juwel liegt. Je einer der beiden Vorderfüße jedes Drachen ruht auf dem Untersatz, der andere greift nach dem Juwel. Ein stilisierter Baum trägt mit seinen Zweigen den großen Lotusthron des Kultbildes, der aber nur in geringen Resten erhalten ist. Auf der rechten Bildhälfte stehen dem Teiche am nächsten ein älterer und ein jüngerer Brahmane in indischer Tracht. Der jüngere scheint den zornig aufbegehrenden älteren am Arme zurückhalten zu wollen. Den Brahmanen entsprechen auf der anderen Seite zwei weibliche Gestalten ostasiatischen Typs. Die vordere Dame trägt eine Opferschale mit drei grünen Juwelen, die Dienerin hinter ihr hat die Hände verehrend zusammengelegt. Oberhalb der Gruppen dieser Damen und der Brahmanen kniet

a. Pranidhidarstellung. Dipankara dschataka

b. Pranidhidarstellung

c. Pranidhidarstellung

a. Kopf eines Mönches

b. Mönche. Stifterbild

c. Dakini
Weiblicher Dämon

d. Mönche. Stifterbild

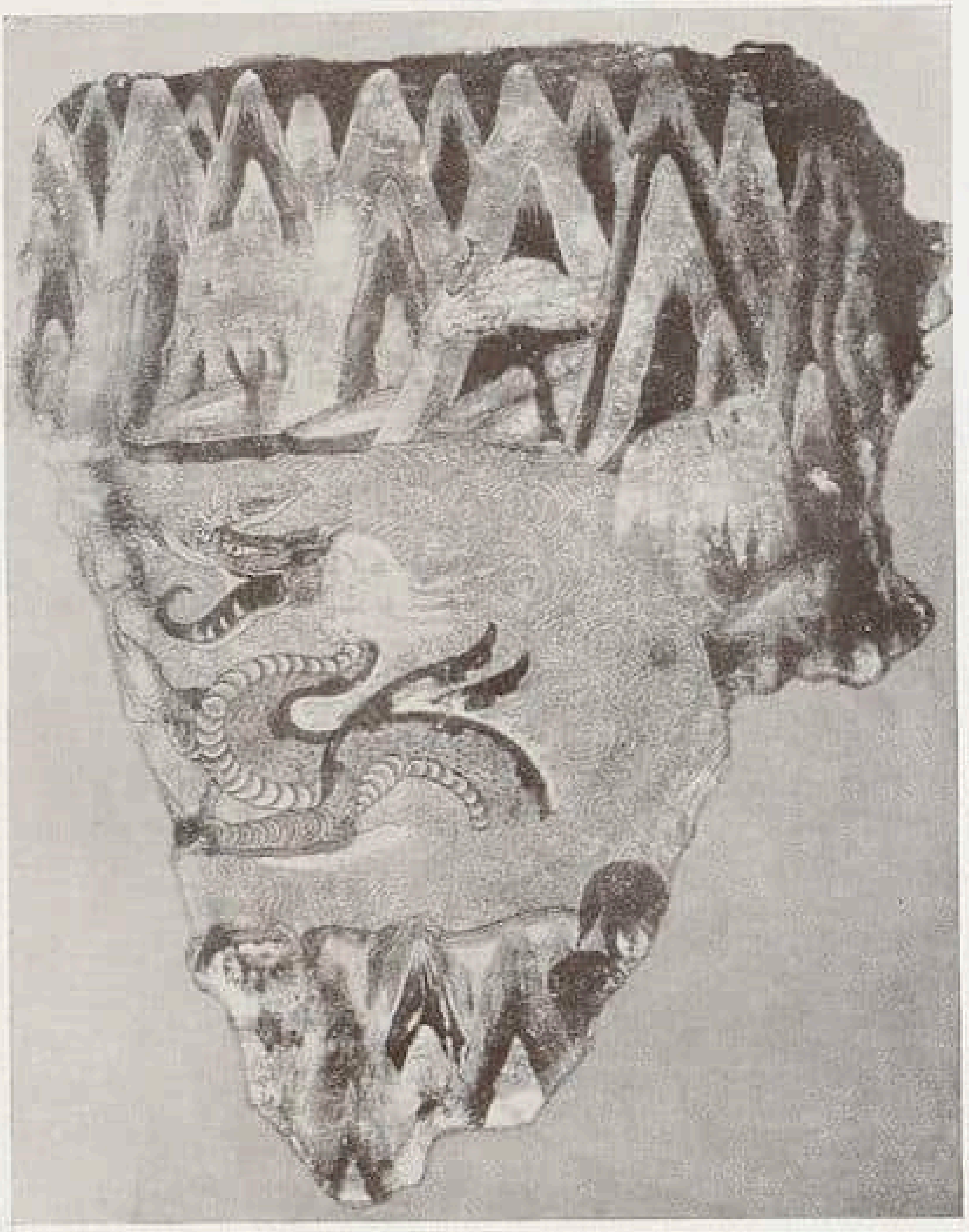
Textabb. 5. Ausritt zur Jagd (nach Grünwedel)

betend je ein Dämon mit spitzen Ohren und drei Augen, aber friedfertigen Aussehens, in voller Rüstung. Die unteren Ecken des Bildes sind durch flammende Wellenlinien scharf abgetrennt. In ihnen steht je ein Dharmapala (Religionshüter) schrecklicher Form, welcher einen tierischen Dämon, der Schonung erflehend vor ihm kniet, bändigt. Der Dharmapala in der linken Ecke hält in fünf seiner Arme Schwert, Fangschnur, Rad, Streitaxt und Messer, den sechsten hat er gegen den knieenden Dämon ausgestreckt. Eine Schlange ist um seinen Hals gewunden. Der Dharmapala der rechten Ecke trägt einen Menschenschädel auf dem Diadem. Drei seiner Arme halten Schlinge, Rad, Donnerkeil, zwei sind vor der Brust zusammengelegt, der sechste ist wieder gegen den knieenden Dämon ausgestreckt. Über den beiden Dharmapalas bemerkt man oben die Reste der Bilder von Göttern des Hindu-Pantheon, welche alle dem Schivakult anzugehören scheinen.

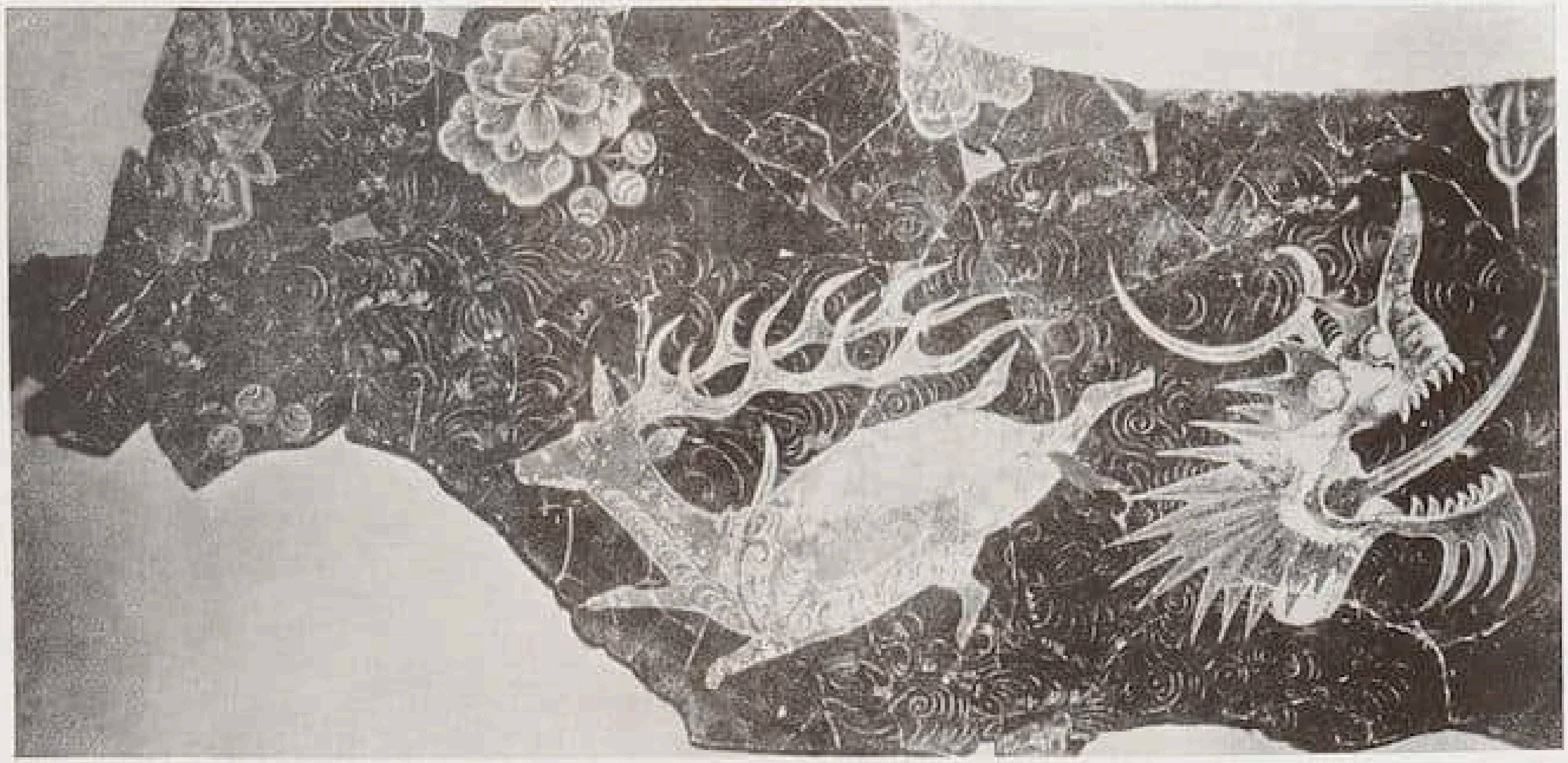
Von den Gemälden der Seitenwände sind ebenfalls nur die unteren Teile erhalten. Das eine zeigt einen auf Garudajagd ausreitenden Fürsten, das andere die Rettung eines Kindes, welches von Garudas entführt worden ist. Der Garuda ist ein bekannter mythischer Vogel indischer Erzählungen, der ewige Feind und Vertilger der Schlangen. Aus den Gandharaskulpturen ist eine indische Umdeutung der Gruppe des Leochares, Zeus als Adler den Knaben Ganymed entführend, bekannt. Der Adler ist zum Garuda umgedeutet, Ganymed zu einer mit menschlichem Körper dargestellten Schlangenfrau. In der Oase von Turfan ist der den Ganymed entführende Adler zu einem Kinder raubenden Vogelungeheuer geworden, und dieser Vorgang ist ein oft, mit großer Lebendigkeit und einigem Humor, dargestelltes Motiv. Textabb. 5 gibt die Pause einer Replik des Gemäldeteiles des Tempels 9, aus dem, diesem Tempel in fast allen Punkten parallelen Tempel 4 zu Bäzäklik, Textabb. 6 die Pause eines Bildes mit einer Garudajagd aus dem Tempel 7. Auf der einen sehen wir den Fürsten mit seinem Gefolge zu Pferd auf die Jagd ausziehen, die andere zeigt die Jagd in vollem

Gange. Mit Hunden, Jagdfalken, Pfeil, Bogen, Keulen und Fangschlingen werden die flüchtenden Vogelmenschen gejagt, das gerettete Kind befindet sich auf den Armen eines Uiguren bereits in Sicherheit. — Der Fußboden der Cella war mit einer glatten Schicht in Freskotechnik olivgrün bemalten Stucks bedeckt, während der Boden der die Cella umgebenden Gänge mit Fliesen belegt war.

Die von der Vorhalle aus zu betretenden Korridore des Umgangs enthielten nun die mächtigen Pranidhibilder, welche, vollzählig überführt, heute weite Wandflächen der Turfanabteilung des Museums füllen. Pranidhidarstellungen sind eine bestimmte Art von Bodhisattvalegenden, in denen der Bodhisattva, das heißt der spätere Buddha Schakyamuni in einer früheren Geburt, dem Buddha der betreffenden Weltperiode begegnet, ihn verehrt, den Wunsch (pranidhana), selbst einst ein Buddha zu werden, ausspricht und dann die Verkündigung (vyakarana) seines einstmaligen Buddhatumes empfängt. Die bekannteste Szene dieser Art ist die des Dipankara-dschataka, welches bereits ein beliebtes Motiv der Gandharaskulpturen ist. Sie findet sich unter den Prandhidarstellungen unseres Tempels als Nr. 7, als letzte Szene der zweiten Asankhyeyaperiode Taf. 5, a führt uns das 3,25×3,75 m große Gemälde vor. Den Mittelgrund füllt, von gewaltigen Kopf- und Körperaureolen umgeben, die mächtige Gestalt des Buddha. Die Szene selbst zerfällt, wie die meisten dieser Art, in die beiden Vorgänge der Verehrung durch Gabendarbringung und der Verkündigung, welche in einer Komposition vereinigt sind. Den ersten Schlüssel zum Verständnis der geschilderten Begebenheiten gewähren die oberhalb des Kopfnimbus der Buddhas auf jedem der Bilder sich hinziehenden Schriftstreifen, deren Text in einigen Fällen allerdings nicht genau zu dem dargestellten Vorgang stimmt. Er lautet hier: „Als ich den strahlenden, ruhmreichen Dipankara(-Buddha) erblickte, verehrte (ich), der (ich) damals ein junger Brahmane war, ihn mit sieben blauen Lotussen. Ende der zweiten Asankhyeyaperiode“ (nach Lüders). Die uns bekannten Legenden erzählen, daß der Buddha Dipankara eines Tages seinen feierlichen Einzug in die Stadt Dipavati hält. Der König des Landes hat alle Blumen requirieren lassen, um, bei dem feierlichen Einzug in die Stadt, dem Buddha selbst damit Verehrung zu bezeugen. Der junge Brahmane Sumati oder Megha, welcher in großer Sorge ist, wie er den Buddha verehren soll, erwirbt schließlich von einem Mädchen, welches er zufällig trifft, einige Lotusse, gegen das Versprechen, in den zukünftigen Geburten ihr Gemahl werden zu wollen. Mit den Lotosblumen ausgerüstet tritt der junge Brahmane auf den Buddha zu und wirft die Lotusse auf ihn. Diese bleiben aber in der Luft, kreisförmig das Hanpt des Buddha umgebend, schweben. Beim Anblick dieses Wunders fällt der Jüngling staunend zu Boden, bietet sein lang nach vorn wallendes Haupthaar den Füßen des Buddha als Teppich und spricht den feierlichen Wunsch aus, auch einst ein Erleuchteter zu werden. — Auf Taf. 5, a sehen wir im Vordergrund Dipankara, der eine Lotusblume in der Hand hält, dem auf dem Boden liegenden Bodhisattva, dessen langwallendes Haar sich in Wellenlinien zu seinen Füßen ausbreitet, die Prophezeiung des künftigen Buddhatumes erteilen. Derselbe Jüngling steht, ein wenig zurück, auf der gleichen Seite noch einmal, in dem Augenblicke, in welchem er die Lotusblumen auf den Buddha wirft. Die Lotusse schweben hier aber nicht, das Haupt des Buddha umrahmend, in der Luft, und es ist bisher noch nicht klar, ob dies der Nachlässigkeit der Anfertiger der Gemälde oder, was wahrscheinlicher ist, der Befolgung einer uns noch unbekannten Version der Legende zuzuschreiben ist. Die jugendliche Person auf der linken Seite ist, nach Lüders, das fälschlich mit einem Barte dargestellte Mädchen, von welchem der Brahmane die Lotusblumen gekauft hat. Die übrigen auf dem Bilde erscheinenden Personen sind nur Begleitfiguren aus dem Gefolge des

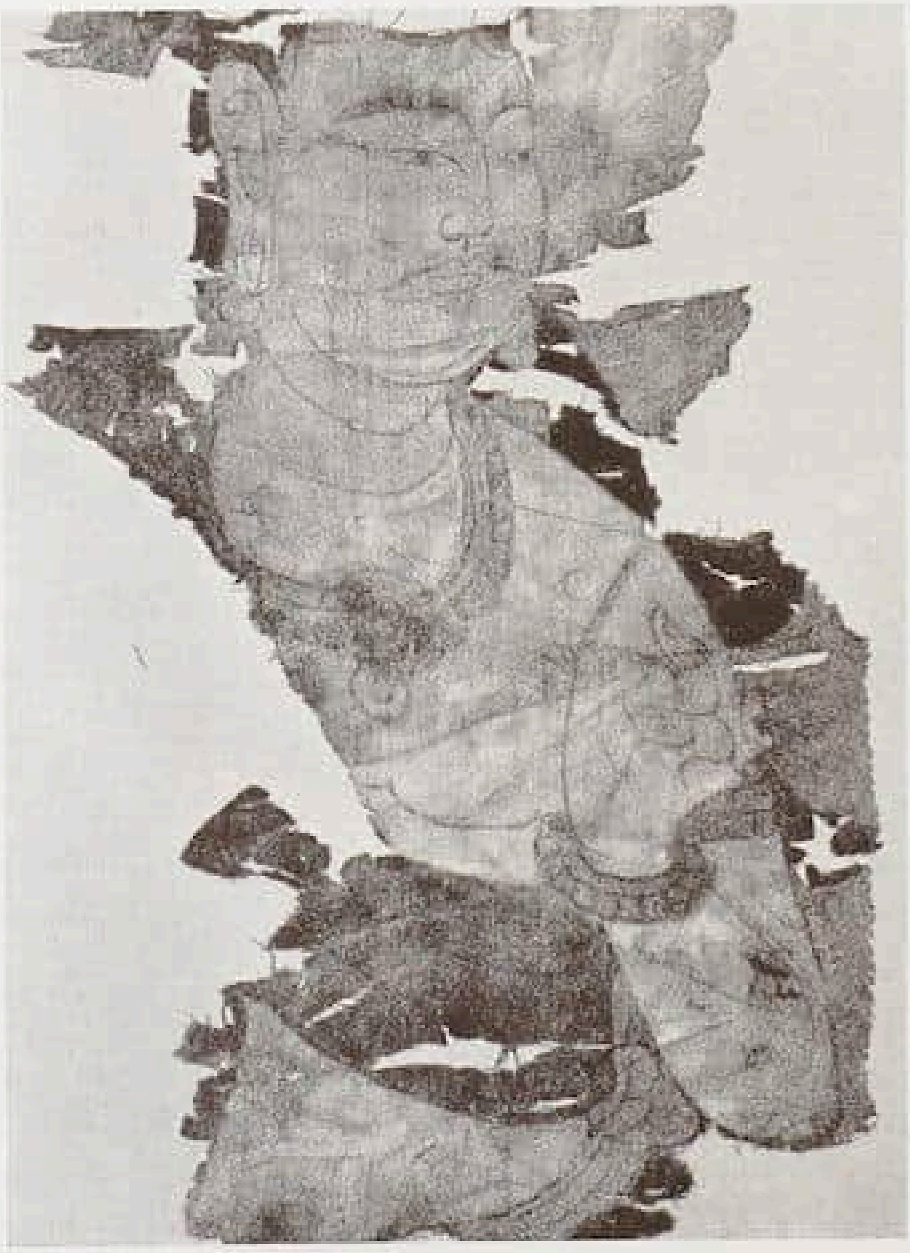


a. Drache aus einem See auftauchend



b. Stück eines Freskofußbodens

a. Elfköpfiger Avalokiteschvara. Seidenmalerei



b. Bodhisattva. Seidenmalerei

c. Bodhisattva. Seidenmalerei

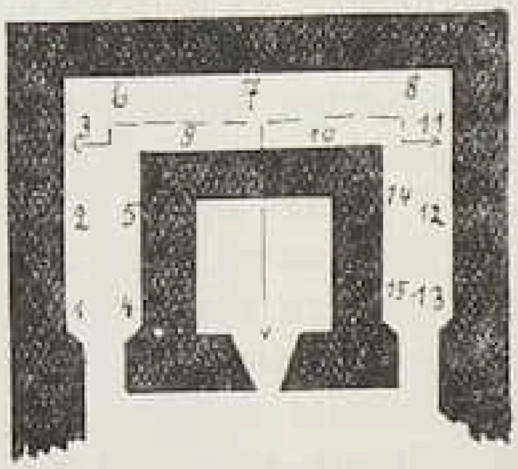
Textabb. 6. Garudajagd (nach Grünwedel)

Buddha. Links im Panzer und den Fliegenwedel in der Hand der dämonisch aussehende Schutzgeist des Buddha, Vadschrapani, und eine Gottheit, rechts drei Gottheiten, von denen die untere die dem Buddha verehrten Lotusse in Verwahr genommen zu haben scheint. — Die über den Bildern angebrachten Aufschriften sind nicht urprünglich als solche gedacht, sondern stammen aus einer Dichtung, einer zweiten Rezension des Bahubuddhasutra des Mahavastu. Dieser Umstand läßt gelegentliche Unstimmigkeiten zwischen Text und Bildern erklärlich erscheinen. So lautet die Aufschrift des Bildes unserer Taf. 5, b: „Mit einem Elefanten, einem Pferde, Gold, Frauen, Juwelen und Perlen, zog ich als Großkaufmann aus, um die sechs Dschinas (Buddhas) zu verehren" (Lüders). Dieser Vers wird erst verständlich, wenn wir wissen, daß ihm in der Dichtung die Aufzählung von sechs Buddhas voraufging. Auf dem Bilde ist nur ein Buddha dargestellt, und Darbringung und Verkündigung sind in Verbindung gegeben. Wir sehen rechts den Bodhisattva und seinen Begleiter dem Buddha in Säckchen Juwelen und Perlen (?) darbieten und gleichzeitig den Buddha das Vyakarana erteilen. Auf der anderen Seite kniet ein Kaufmann, der ein Pferd, Maultier und Kamel am Zügel hält. Es ist wohl ebenfalls ein Begleiter des Bodhisattva. Im übrigen erscheint nur das gewöhnliche Gefolge: Vadschrapani, Mönche, als Repräsentanten der Gemeinde, und Gottheiten, welche der Handlung als Zeugen beiwohnen. Die beiden darbringenden Kaufleute haben wir bereits oben genauer betrachtet, ebenso die Mönche in den Ecken oben rechts auf Taf. 5, b und c. — Zu dem Bilde Taf. 5, c gehört der folgende Vers: „Als König verehrte ich Sinha, den löwengewaltigen Mannstier, mit einem Schirme, dessen Stock aus einem Edelsteine bestand" (Lüders). In der Tat sieht man auf der rechten Seite die Gabendarbringung, bei der ein König und seine Gemahlin Schirme in den Händen tragen. Auf der anderen Seite verkündet der Buddha Sinha dem König die Prophezeiung. Hinter dem König erscheint eine Gottheit, welche die dargebrachte Gabe in Empfang nimmt (es ist hier fälschlich statt eines Schirmes eine Art Banner).

Dies möge genügen, um einen Eindruck von dem Inhalt dieser Pranidhidar-

stellungen zu gewinnen. Fünfzehn Buddhas dreier Asankyeyaperioden sind auf den hohen Wänden des schmalen Umgangs dargestellt gewesen. Ihre Anordnung und Verteilung auf die drei Perioden zeigt Textabb. 7. — Die Szenen werden nach oben hin abgeschlossen durch einen gemalten Fries mit der Darstellung eines gerafften, juwelenbehängten roten Tuches, dessen Saum mit weißen, länglichen Perlen besetzt ist. Unten findet sich das schachbrettartige Muster einer Steinhäufung, etwa 30 cm hoch, bei unseren Beispielen nur auf Taf. 5, b erhalten. Gerahmt werden die Szenen durch Borten mit einem Ranken- oder Blumenornament. Den Hintergrund bildet ein leuchtendes Rot, in dem da und dort Blüten oder Blattranken verstreut sind. Der Boden, auf dem die Personen der Handlung wandeln, ist meistens eine mit Kräutern bewachsene Graswiese, welche grün bemalt und durch Streifen wellenförmig unterteilt ist. — Auf den Laibungen der Türe, welche in die Cella führt, waren wahrscheinlich Pantschika und Hariti (die buddhistische Madonna, beide die Schutzgeister kleiner Kinder) dargestellt. Gerettet werden konnte von diesen Bildern nur eine Begleitfigur, ein jugendlicher Dämon als Lampenträger. Auf die Türwand der Cella war zu beiden Seiten eine Reihe von Stiftern gemalt, auf die eine Herren, auf die andere Damen. Von diesen sind uns ein uigurischer Fürst und eine uigurische Fürstin bereits bekannt geworden. Die Eingänge von der Vorhalle in die Korridore mit den Pranidhibildern sind ein wenig verengert und mit den Stifterbildern von Mönchen ausgeschmückt. Es sind auf jeder Wand drei, in jedem Gang also sechs, im ganzen zwölf Mönchsbilder. Alle sind in das Berliner Museum überführt worden. Taf. 6, b und d zeigt uns sechs dieser Mönche. Die einen sind in gelbe Gewänder gekleidet, welche den Oberkörper nach indischer Weise zu einem großen Teil frei lassen. Ihre Sanskritnamen sind in zentralasiatischer Brahmi auf die Namenstäfelchen über ihnen eingetragen. Die anderen sind schon durch die in chinesischer und uigurischer Schrift gegebenen Namen als Ostasiaten gekennzeichnet und tragen ein Kostüm, das aus einem rotbraunen Untergewande und einem violetten Obergewande mit grünem Futter besteht. Durch eine Anzahl rechtwinklig zueinander stehender schwarzer Borten wird angedeutet, daß das Gewand aus Flicken zusammengesetzt ist. Die Mönche stehen wie üblich auf einem Teppich und tragen Lotusblumen in den Händen.

Aus der Vorhalle des Tempels gelangt man links in einen Anbau, welcher der Kulttempel einer spätereren Zeit gewesen sein mag. Es ist wahrscheinlich, daß es ein Tempel des Yama oder Schiva war, da der Sockel einer Kultfigur mit der in Lehm geformten und bemalten Gestalt eines Stieres an der westlichen Schmalseite gestanden hat. Der Raum war mit einem Tonnengewölbe überdacht, das geweißt und an einigen Stellen mit rosettenartigen Lotusblumen verziert war. Eine gemalte Schmuckborte lief um das ganze Gemach unterhalb des Gewölbeansatzes herum. Die Wände waren mit den Gestalten von sechzehn weiblichen Dämonen (Dakinis) und zwei Brahmanen bemalt. Textabb. 8 gibt einen der beiden Brahmanen, an den Wadenstrümpfen und dem Tigerfell kenntlich, als eine Art Vadschrapani dargestellt, mit struppigem Bart, erregten Aussehens, auf dem linken Beine stehend, das rechte Bein auf den linken Oberschenkel gelegt, in der Hand den Donnerkeil mit Doppeldreizack, das Obergewande in fliegender Bewegung. Die Dakinis stehen auf verschiedenen tierischen oder menschlichen Wesen, einem Dämon, Drachen, Fisch, Pferd oder Jagdfalken, alle haben vier Arme und tragen



Textabb. 7. Tempel 9
1, 2, 4, 5, 9 — 1. Periode
3, 6, 7, 8, 11 — 2. Periode
10, 12, 13, 14, 15 — 3. Periode
(nach v. Le Coq und Lüders)

Messer, Schlinge, Donnerkeil und Schädelschale in den Händen. So auch die Taf. 6, c dargestellte Dakini. Mit dem einen Fuße berührt sie den Rücken eines als Reittier dienenden grünen Fisches, der seinen Schwanz hoch nach oben streckt und mit Schuppen bemalt ist. Der Kopf der Dakini ist mit einem Nimbus versehen, hinter den Ohren erscheinen zwei kleinere Köpfe. Viele der übrigen Dakinis haben noch einen weiteren Nebenkopf auf dem Scheitel. Das Gesicht ist ostasiatisch und mit kleinen Schönheitszeichen verziert. Die Gewandung besteht aus einem zum Stoffkleide umgedeuteten Panzer.

Die Gemälde der Cella wie die der Korridore und des Anbaues des Tempels 9 scheinen von verschiedenen Malern zu verschiedenen Zeiten ausgeführt worden zu sein. Das Auftreten eines Schivatempels in unmittelbarer Nachbarschaft der buddhistischen ruft die enge Verbindung ins Gedächtnis zurück, welche der Buddhismus im Tantrayana mit Formen des Schivaglaubens eingegangen ist. Starke Einflüsse des Tantrayana sind in der uns beschäftigenden Periode nicht zu verkennen, ich erinnere nur an die Gestalten der Gesetzeshüter zornigen Aussehens (krodhadharmapala) in den unteren Ecken des Kultbildes des Avalokiteschvara in der Cella. Vielleicht sind diese Einflüsse des Tantrayana mit dem erobernden Vordringen der Tibeter in Verbindung zu bringen.

Wie schon früher (Cicerone, Heft 14, S. 687) erwähnt haben wir in den Pranidhibildern des Tempels 9 keineswegs hervorragende Repräsentanten der Kunst der uigurischen Periode zu sehen. Reste der Gemälde anderer Tempel zeigen eine weit größere Vollendung. So beweist das, was an Gemälden aus dem Tempel 4 zu Bäzäklik, dessen Ausstattung kompositionell der des Tempels 9 genau entsprach, herausgeschnitten und nach Berlin gebracht werden konnte, viel mehr Talent, ist weniger starr und schematisch in Anlage und Ausführung. Hier genüge als Beispiel der Kopf eines Mönches westländischen Typs (Taf. 6, a), den ich mit Köpfen ähnlicher Art aus den schon gegebenen Beispielen zu vergleichen bitte. In den lebendig, in kühnen Strichen schwungvoll hingesetzten Linien entfaltet sich eine weit stärkere und freiere Künstlerindividualität, welche vor fast grotesken Wirkungen nicht zurückscheut. Der Kopf mit den dem Ostasiaten als typisch westländisch-barbarisch und häßlich erscheinenden Eigentümlichkeiten der tief in Höhlen liegenden Augen mit den herausquellenden Äpfeln und stechenden Pupillen, der großen vorspringenden Nase und markanten Modellierung der Muskeln, ist hier, vielleicht bereits absichtlich, in Übertreibung gegeben und verdeutlicht uns, wie leicht es war, derartige Auffassungen westlicher Eigentümlichkeiten ins rein Typisch-Dämonische zu verzerren. Die Bezeichnung der Mönche von der Art unseres Kopfes als „böse" im Gegensatz zu denen ostasiatischen Charakters, als „guten", weist auch in diese Richtung.

In Qyzil wie in der Gegend von Turfan wurden die Fußböden der Kulträume, wenn nicht durch einfache oder verzierte Fliesen, so oft durch in echter Freskotechnik bemalte Stuckböden gebildet. Über einen solchen, aus der Cella des Tempels α in Chotscho sagt Grünwedel: „Der Fußboden des Zimmers, welches offenbar ein ganz besonders heiliger Ort war, war mit jenem prachtvollen Fresko bedeckt.... Der Boden ist echtes Fresko, in den nassen Verputz gemalt und so weniger empfindlich als die Temperabilder der Wände ... Echtes Fresko hatte man für den Boden, der doch, wenn auch ohne Schuhe betreten wurde, gewählt, um ihn dauerhafter zu machen. Der Freskoboden stellt einen großen Teich dar, aus welchem prachtvoll gemalte Drachenköpfe mit langen dünnen Hörnern auftauchen, dazwischen sieht man Schlangen, Hansas (Gänse), einen Knaben, der auf einer Ziege (Meerpferd, v. Le Coq) reitet, einen alten Mann auf einer Lotusscheibe (jetzt zerstört) und einen sehr naturwahr gemalten leichtgeflügelten Hirsch-‚Kilin'. Zwischen den Tieren schwimmen auf Wellen prächtig gemalte, stilisierte Blumen:

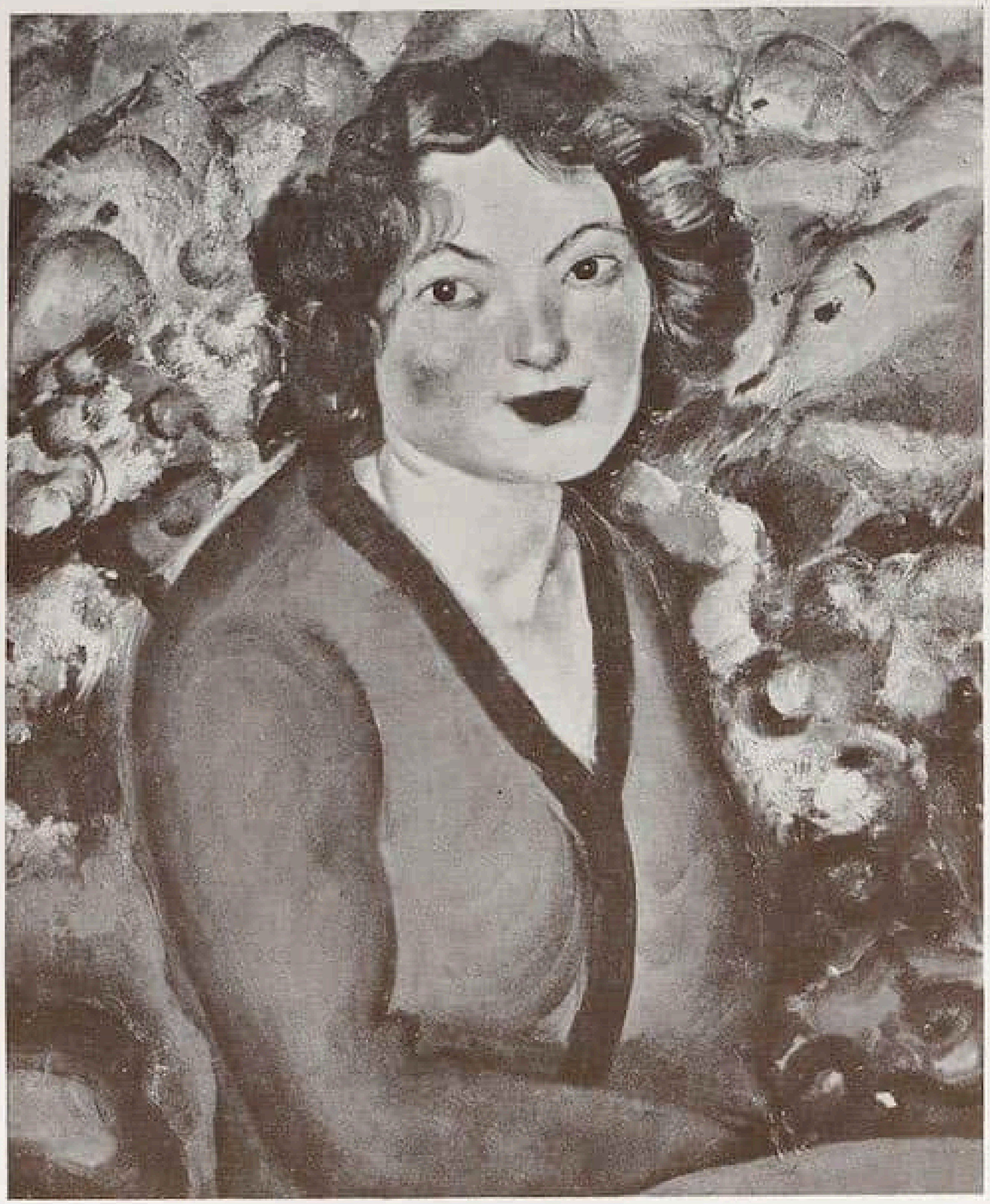
Lotusblumen und päonienartige Phantasieblumen mit phantastischen Blättern und Knospen." Taf. 7, b führt uns ein Stück dieser Teichlandschaft vor. Der mächtige Kopf eines Einhorns und ein goldbrauner, das Wasser mit gestreckten Läufen durchstürmender geflügelter Wasserhirsch bilden den lebendigen Schmuck der blumenbestreuten Wogen. Das in weiten Schwingungen über den ganzen Leib hin nach hinten ausstrahlende Geweih, die fabelhafte Expression des Drachenkopfes und die delikate Wirkung der gelb, rotbraun, grün und schwarzen Farben machen das Stück zu einem der eindrucksvollsten der Sammlung.

Taf. 3, b zeigt einen weiteren Fußboden dieser Art. Das Wasser der hier ebenfalls als Teich zu denkenden Darstellung ist rotbraun und wird von spielenden Kindern, abwechslungsreich wiedergegebenen Enten, flammenden Juwelen, Glocken, Muscheltrompeten, Zymbeln, Blumen und Kostbarkeiten belebt. Aus dem Teich erhob sich, an der Mitte der Rückwand, der Sockel für das Kultbild. Inmitten der Wasserfläche ist ein Tisch aufgemalt: eine von einer Rankenborte eingefaßte Fläche, in deren Ecken das Hakenkreuz, das alte weitverbreitete Glückszeichen, angebracht ist. Auf dem Tisch liegen Sakralgeräte, ein kleineres und ein größeres Räuchergefäß und drei Paar Zymbeln.

Taf. 7, a gibt die Bruchstücke eines interessanten Temperagemäldes vom Stupasockel des Tempels 19 zu Bäzäklik bei Murtuq. Aus einem von stilisierten Bergen eingefaßten See taucht mit Kopf und Vorderleib ein zweihörniger leichtgeflügelter Drache chinesischen Typs auf, der mit aufgerissenem Rachen, um den Hals wehender weißlicher Mähne, züngelnd und zornigen Blicks seine mit Krallen versehenen Vorderfüße emporreckt. Das Wasser des Sees wird eingerahmt von spitz aufragenden, stilisierten Bergen, in deren Tälern verschiedenartige Bäume stehen. Im Vordergrunde bemerkt man in einem Tale den Kopf einer Gazelle. Die Verwandtschaft dieser Berglandschaft mit den noch weit stärker stilisierten, welche wir aus den Gewölbedarstellungen der Hippokampenhöhle zu Qyzil kennengelernt haben, fällt in die Augen, während andererseits auch die Entwicklung in Richtung der typisch-chinesischen Landschaftsdarstellung deutlich ist.

Textabb. 8
Brahmane (nach v. Le Coq)

Mit unseren bisherigen Betrachtungen hoffen wir das Wesentlichste, was zur Ermöglichung einer ersten Bekanntschaft mit den Kunstschätzen des Oasengebietes von Turfan notwendig ist, gegeben zu haben. Leider konnten wir die Kleinfunde an Tempelfahnen, bemalten Stoffen, Geweben u. dgl. nicht in den Kreis unserer Untersuchungen einbeziehen. Wir möchten aber nicht verfehlen, wenigstens die Aufmerksamkeit auf die z. T. künstlerisch bedeutenden Reste dieser Art zu lenken. Die Taf. 8 gibt einige Fragmente von Seidenmalereien, denen große Zartheit der Empfindung zugebilligt werden muß. Taf. 8, a zeigt die Reste einer Darstellung des elfköpfigen Avalokiteschvara, Taf. 8, b u. c die zweier weiterer Bodhisattvas, von denen der eine schärfere männliche, der andere ausgesprochen weibliche Züge aufweist. Die Ruhe und Verinnerlichung der raffinierten Komposition ist von starker Wirkung.

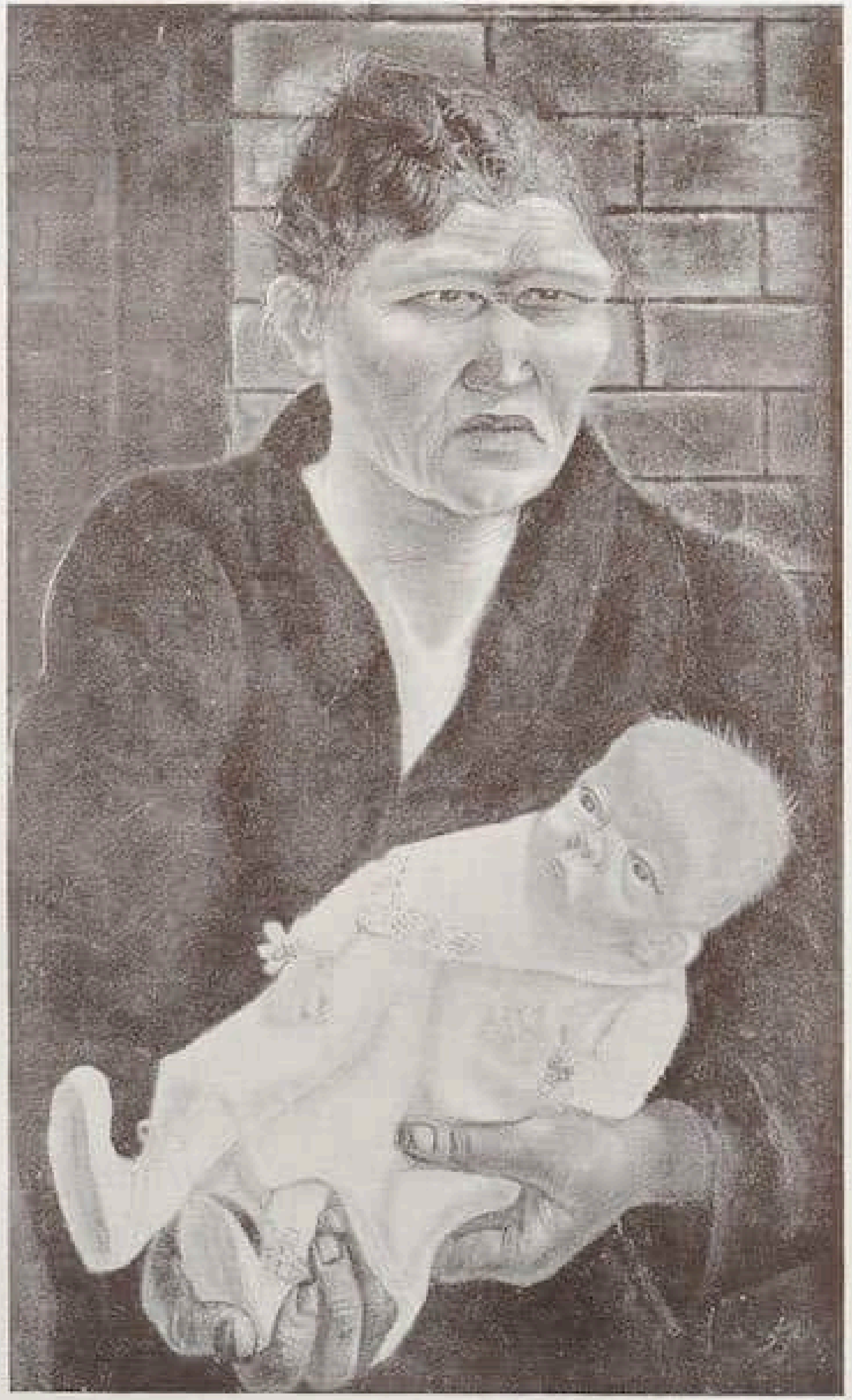


Porträt Lilly S Ölgemälde. 1913

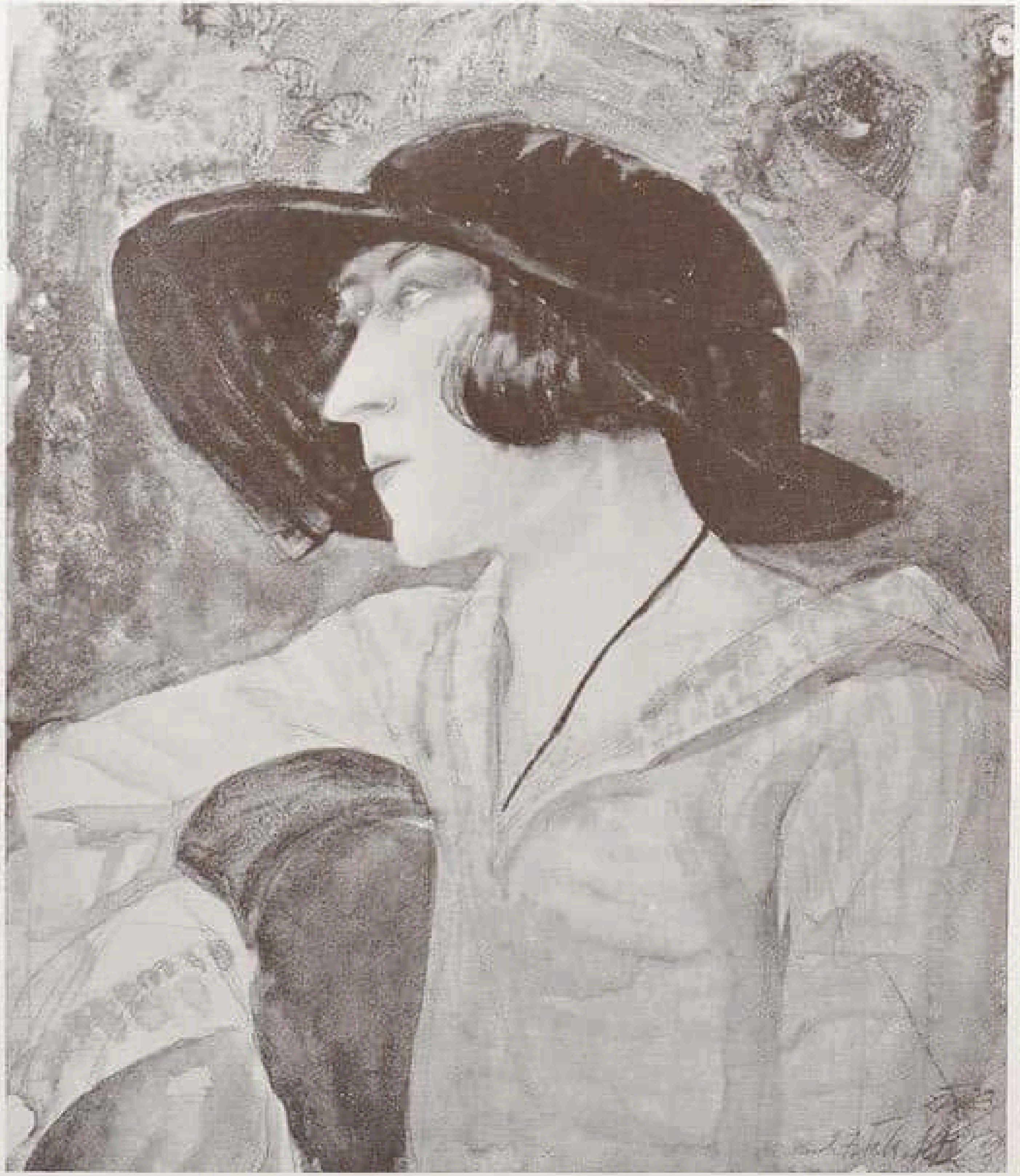
Mädchen am Sonntag Ölgemälde. 1921

Barmen, Ruhmeshalle

Otto Dix



Mutter und Kind Ölgemälde. 1922



Porträt Frau Dr. K. Aquarell. 1923

Otto Dix

Dix als Porträtist

Von ALFRED SALMONY / Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

DIESE Überschrift ist eigentlich nicht zu rechtfertigen, denn sie kann mißverstanden werden. Dix unterzieht sich nicht der dankbaren Aufgabe, gegen Bezahlung oder aus Liebe jemanden abzumalen. „Dix als Porträtist" sagt Wesentliches über das Schaffen dieses Malers, über seine Absichten, seine Einstellung zum Objekt. Dieser Mann stellt sich mit Staffelei und Pinsel den Dingen gegenüber und bemüht sich sachlich, kühl, schonungslos wiederzugeben, zu porträtieren, in einem viel wahrhaftigeren Sinne als alle Porträts.

Man mache sich einmal klar, wieviel Künstliches im Vortrag jedes Bildes steckt. Denkt einmal — so zum Beispiel — an Reden, etwa bei Kindtaufe, Jubiläum, Denkmalseinweihung, Hochzeit, Niederlagengedächtnis. Es gehen dabei Allgemeinheiten, verpestete alleuropäische Phrasen wie Öl herunter. Der feine Mann schüttelt sich etwas und denkt nicht mehr daran. Wie vielen richtigen Menschen bedeutet aber die Müllgrube der Gesinnung gehobenen Geist, geschwelltes Herz, einzige Regung von Abnegation. Es ist zuzugeben, daß diese unwürdige Durchbrechung des täglichen Interessenkreises vom Kleinbürgertum des vorigen Jahrhunderts geschaffen wurde und dann durch die geheiligten Institutionen (Zeitung, Familie, Schule) Nachbarschichten, Generationen infizierte. Man erinnere sich des fanatischen Kampfes, den Karl Kraus um das wahrhaftige Wort führte. Der Wiener wollte zuerst allerhand zerstören. Dix kämpft um das wahrhaftige Bild. Er will auch zuerst zerstören. Nicht, daß er die offenen Türen des traulich geschmückten Heims abermals einzurennen versuchte. Sein Abscheu gegen das beliebte Kleinbürgertum wurde in Kunstgenießerkreisen allgemein gebilligt. Er geht jedoch auch gegen die Crème. Der feine Mann hatte sich, wie gesagt, längst abgewandt und sich die Tradition zugelegt. Es entstand geradezu ein Typus, sehr gepflegte, schon etwas ältliche Herren, denen ein Gemälde wie eine Auster einging, die mit Grazie eine peinture würdigten und überhaupt diesem Leben mit echtem Witz und freundlichem Zwinkern doch noch einige Freuden abluxten. Nur nichts ernst nehmen! Selbst dieser Kavalier-Typus scheint Otto Dix verhaßt. Wenn man die brutale Kampfstellung des Malers betrachtet, kann man schließlich ihren politischen Beigeschmack nicht übersehen. Er will nicht nur Absetzung der anerkannten Meier, Müller, Schulze, er will ganze Schichten hassenswert machen, will sie so zeigen, daß sie sich einfach nicht mehr auf der Straße sehen lassen können. Den Betroffenen ist so etwas immer unangenehm. Dix meint eben auch die Oberschicht. Er macht reinen Tisch. Die durch die Tscheka seiner Bilder hervorgerufene Krise ist eine Beschauerkrise. Ein Teil der beabsichtigten Wirkung dürfte somit erreicht sein.

Zuerst erheben sich Leute und sagen unter Führung eines Staatsanwaltes: „Ernst ist das Leben, heiter die Kunst." Das steht doch fest, oder nicht? Dann kommen die Genießer und sagen: Aber die Oberfläche...". Zum Schluß erscheint der Redakteur mit dem offenen und achtbaren Bekenntnis, daß er den Umsturz als Unfug bekämpfen müsse, daß die Kunst einfach nicht zerstören dürfe, die Jugend, das Familienleben, die Nation ständen auf dem Spiele.

Sie haben immer auf dem Spiele gestanden, wenn etwas Neues geschaffen wurde, wenn Umschichtung vor sich ging. Ich denke gar nicht daran zu sagen, daß Dix ein großer Maler, ein politischer Neurer, ein Genie sei. Ich behaupte nur: „Der Kerl ist ehrlich." Auch möchte ich zeigen, wie und warum er „so" ist. Ob das was mit Malerei oder Kunst zu tun hat, bleibt ganz gleichgültig.

„Na also“ werden viele sagen. Aber man muß sich gegen die Analogie mit „damals“ verwahren. Kunst ist von allen relativen Begriffen der relativste. Aus der Vogelperspektive der Vergangenheit sieht sie ganz anders aus und kann auch in ihrer sozialen Funktion wechseln. Alle anderen Maler tragen ihr Thema mit einer künstlerischen Absicht, d. h. einer Phrase vor. Da sie gar nicht die Wahrheit sagen, porträtieren wollen, kann man ihnen keinen Vorwurf daraus machen. Daß Dix nicht schön malen will, soll man auch durchgehen lassen. Eine Dix-Schule wäre unerträglich.

Wenn man vor dem Kriege in Dresden zu malen anfing, so lag die Zwintscher-Romantik gefährlich nahe. Dix beschränkte sie auf den Hintergrund. Der Kopf gehört schon einem gefährlichen Kerl. Dann kam der Krieg. Mit dem bequemen Malen war es vorbei. Man wurde politisch. Die bösen Absichten teilte Dix mit dem politischen und dem übrigen Dadaismus. Tatsächlich hat er wie dieser in schon reichlich verflossenen Nachkriegsjahren einige Zeit die Abfälle der Großstadt an Stelle der Ölfarbe verarbeitet. Er fand das aber auch kokett. Seit 1920 bevorzugt er wieder Farbe und klebt nur manchmal ein bißchen mit Glanzpapier. Er sucht sein künstlerisches Mittel, wo es am nächsten liegt: im Öldruck. Die allerhandgreiflichste Schilderung, haarscharf erkennbar, wenn romantisch, dann wie die sentimentale Küchenfee, wenn grausam, dann wie der gemeine Mörder, wenn porträthaft, dann wie die Kamera.

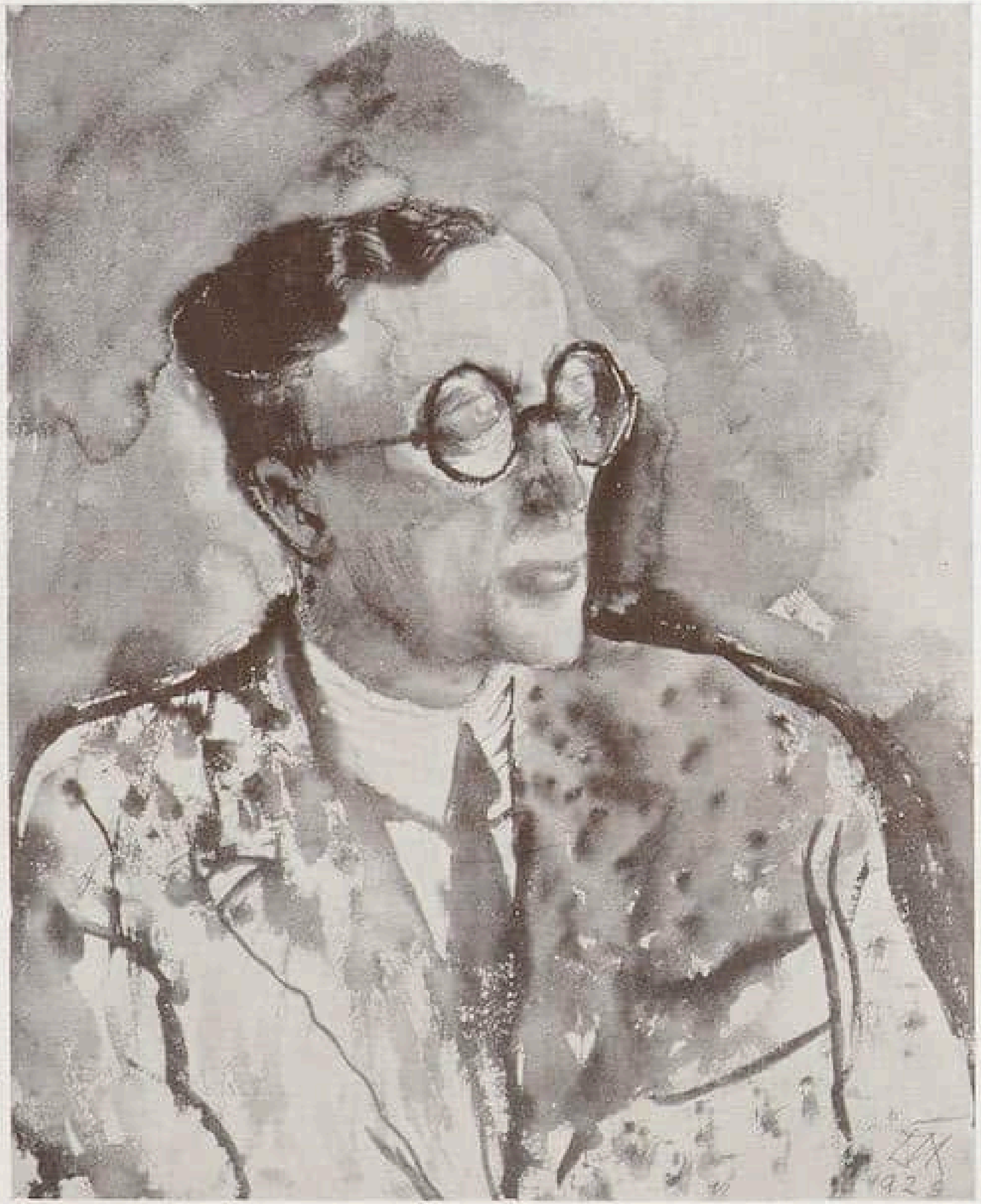
Kein Wunder, daß eine Armeleutmalerei einsetzt, an der Dix aus propagandischen Gründen den Geschmack nicht wieder verloren hat. Das Mädchenbildnis von 1920, in der Sammlung Herbert v. Garvens, entstand aus der Absicht sachlicher Schilderung. Die Farben sind strohgelb und waschblau. Kein Karessieren mit dem Pinsel. Das Häßliche, Peinliche des Gegenstandes schreckte damals die so gerne gerührten Kritiker ab. Dieser Maler stand der Wirklichkeit zu nahe. Auch war er nicht natürlich. Die Wirklichkeit verzerrt immer, und ein richtiges Gewitter kann an Natürlichkeit mit der Wolfsschlucht im Kölner Opernhause garnicht wetteifern. Das Schöne, Gefällige, Erhabene lassen den Beschauer — egoistischen Wünschen entsprechend — ausrufen: „Wie natürlich!“

Im Jahre 1921 hätte man das vor einem Dix-Porträt auch noch sagen können (Abb.). Es ist gar nicht so leicht, sich die angenehme Malerei abzugewöhnen. Dies Schwelgen in der stupiden Gemeinheit des Kopfes, in der Häßlichkeit des verwelkten Körpers ist noch so interessant wie von Corinth gemalt. Es sei gleich bemerkt, daß dieses Mißgeschick, diese peinliche Inkonsequenz, dem Dix im Aquarell immer wieder passiert. Die Farbe, die zu malende Frau, das Leben ist halt doch manchmal schön.

Zum Abgewöhnen sehr geeignet sind Zuhälter und Nutten. Nicht daß sie interessant sein sollen. Er hat sogar die Pickel der Krankheit am Halse. Und ihr ist die Sachlichkeit des Berufes so in Fleisch und Gesichtszüge übergegangen, daß jeder Verein zur Hebung gefallener Mädchen den Mut verlieren muß. Die delikate Malerei verflüchtigt sich. Rote Ziegel als Hintergrund sehen genügend gemein aus. Auf dem polizeilich beanstandeten Bild „Salon“ war Tapete mit Rissen blechern genau gegeben. Übrigens soll man die Porträts des Dix sämtlich beschlagnahmen oder in Ruhe lassen.

Im Leben eines jeden Künstlers gibt es den großen Wurf. Soweit wir den Maler kennen, vollbrachte er ihn im Juli 1921. Er malte seine Eltern (Abb. Cicerone 1924, Heft 20). Schürze und Bluse, verarbeitete Hände und zerfallene Züge sind unbarmherzig gegeben. Kein bißchen Zärtlichkeit. Aber Wissen von Grund auf. In den klaren Augen des alten Arbeiters lebt ein kalter

Otto Dix. Porträt E.



Porträt Regierungsrat N. Aquarell, 1923

Porträt Maud Aquarell, 1922

Otto Dix

Haß: „Wenn's drauf ankommt, tue ich mit." Es gibt Leute, die es für nützlicher halten von Volksgemeinschaft zu reden. Zu solchen Fragen Stellung zu nehmen, kann nicht Aufgabe meiner Person, des sachlichen Beurteilers, sein. Es steht nur fest, daß der Maler die erwähnte Ansicht nicht teilt. Sein Haß wirkt. Ausdrücklich sei kein wertendes Beiwort angefügt. Seht das Bild nur an.

Dix hat sich selbst mit Modell gemalt (W. Wolfradt, Otto Dix, Abb. 3), mit Willenskinn, zusammengezogenen Brauen, hundeschnauzenkalt, amerikanisch. Der homespone Anzug kann fast befühlt werden. Der durch Korsett widerlich gemachte Akt ist einfach ausgezogen. In diesem Doppelporträt steckt aber etwas Schwindel. Dix wählt das Sportaussehen hier als Maske. Dix soll doch ruhig seine Absichten eingestehen und den Sport weglassen.

Letzthin wurde Dix womöglich noch mehr Porträtist als früher. Offenbar als Reaktion gegen sein Kriegsbild. Um den Farbenreiz ganz los zu werden, malt er die Familie Trillhaase (Abb.). Wie Leichen in graugrün, kleinbürgerlich bis auf die Knochen, ein freiwilliger Popanz. Eigentümlich, wie das Objekt die Darstellung suggerieren kann, der männliche Teil der Familie malt nämlich in Mußestunden Moritaten. Nach diesem Gemälde kann es eigentlich keinen Kunstfreund mehr geben, der nicht das Recht hat, sich von Dix geohrfeigt zu fühlen.

Als Versöhnung mit dem Leben entstanden einige Porträts. Ein Arzt für Geschlechtskrankheiten manipuliert so vergnügt mit Spritzen und bunten Präparaten vor geklebtem Operationsgerät, daß alles fast wie eine Bejahung des nützlichen Berufes aussieht. Und schließlich der Maler Uzartzky mit den lustigen Geschichten (W. Wolfradt, Abb. 4). Er erzählt sie vor dem Pallazzo des Köchinnengeschmacks. Aus Nasenlöchern, Ohren und Manschetten kommt rötlich inneres Leuchten. Nicht gerade „an die Schönheit", aber auch nicht mehr „an die Gemeinheit". Wie die Trillhaases hat sich auch der kleine Spaßvogel seine Bildgestaltung erzwungen.

Die Herrschaft des Modells über den Maler kennzeichnet die jüngsten Dix-Bilder. Die große und gute Frau aus Düsseldorf (Abb.) mit gleichgeformter Säule und Vorhang ist der ruhige Hafen aller Maler, die vergebens angeklagt und laut gehungert haben. Obwohl man das von Dix nicht behaupten kann, hat auch er das Porträt der Heiligen mit Kamm und Pelzbesatz gemalt. Andere sahen sie in all ihrer Einfachkeit. Dix steigert sie aus reiner Güte festlich und erfreut. Sie strahlt. Die Freude überwiegt sogar das durch das Format gegebene Mütterliche. Frauen und Kinder können sich das Wohlwollen dieses Malers gewinnen.

Was der Maler Otto Dix — beinahe aus Sachsen — noch machen wird, bleibt zu erwarten. Wie die Nachwelt über ihn urteilt, wird sich schließlich zeigen. Vorläufig weiß man, wie er über seine Zeit und ihre Genossen denkt. Dieses hat er als getreulicher Porträtist niedergemalt. Man kann nicht verlangen, daß sich die begossenen Pudel dafür bedanken. Vielleicht bemerkt man diese im Grunde unkomplizierte Angelegenheit der Dix-Bilder im Trubel der Großstädte gar nicht. Wir in der Provinz spüren in ihnen eine Zeit reifen.

Die Wiedergabe der Abbildungen von Otto Dix erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Kunsthandlung Karl Nierendorf, Berlin W35 und Düsseldorf.

RUNDSCHAU

Sammlungen

EIN VERMÄCHTNIS AN DIE BERLINER MUSEEN

Dr. Otto Burchard, der bekannte Chinakenner, dessen Privatsammlung von berufener Seite soeben erstmalig im „Jahrbuch der asiatischen Kunst" 1925 veröffentlicht wurde, hat diese wertvollen, inzwischen wesentlich vermehrten Schätze testamentarisch dem preußischen Staat vermacht. Bekanntlich ist die Sammlung Burchard zur Zeit im Berliner ostasiatischen Museum ausgestellt, wo in Kürze ein neuer Raum mit den neuen Schätzen des Vermächtnisses eröffnet werden soll. *B.*

BASEL

Das von Dr. R. F. Burckhardt vorbildlich betreute Historische Museum versendet soeben seinen Jahresbericht 1924, der außer den rein geschäftsmäßigen Mitteilungen zahlreiche Abbildungen der im Berichtsjahr getätigten Neuerwerbungen und einen sehr interessanten Aufsatz aus der Feder des Konservators enthält unter dem Titel: Ein mit Basler Beiträgen bezahlter Meßkelch von 1515. Es handelt sich dabei um einen in der Pfarrkirche zu Straßberg in Hohenzollern verwahrten silbervergoldeten spätgotischen Meßkelch, zu dem seinerzeit die Mönche des Augustinerordens in Tübingen das Geld in Basel zusammengebettelt hatten. *n.*

BRÜSSEL

Die Abteilung Plastik des großen Museums Rue de la Régence erhielt durch den französischen Bildhauer Bourdelle einen Gipsabguß seines letzten Werks: „Herkules als Bogenschütze" zum Geschenk. Auf Kosten des Staats soll das Werk in Bronze ausgeführt werden. In der Abteilung Keramik und Porzellan im Jubelparkmuseum, die namentlich an älteren Produkten reich ist, wurde eine Sektion für moderne Keramik eingerichtet. Sie umfaßt den Zeitraum 1895 bis 1914 und u. a. Werke von Bigot, Willy Finch, Delaherche, Massoul. Auch die Sammlung an alten Sevresporzellan wurde durch Erwerb und Aufstellung neuerer Erzeugnisse der Manufaktur ergänzt. *H.*

HANNOVER

Das Provinzial-Museum, das von Lovis Corinth bereits einige Hauptwerke aus der mittleren Epoche des Meisters, u. a. die herrliche Totenklage von 1908 und das große Familienbild von 1909 besitzt, erwarb kürzlich eine Walchenseelandschaft von 1922, eines der kostbarsten Bilder aus der letzten Epoche. Es scheint, daß Hannover zu seinen bedeutenden Kollektionen deutscher Meister, die es bereits von Liebermann, Trübner, Schuch, Spitzweg, Thoma u. a. besitzt, sich auch einen gewichtigen Teil des Corinthschen Vermächtnisses sichern will. *n.*

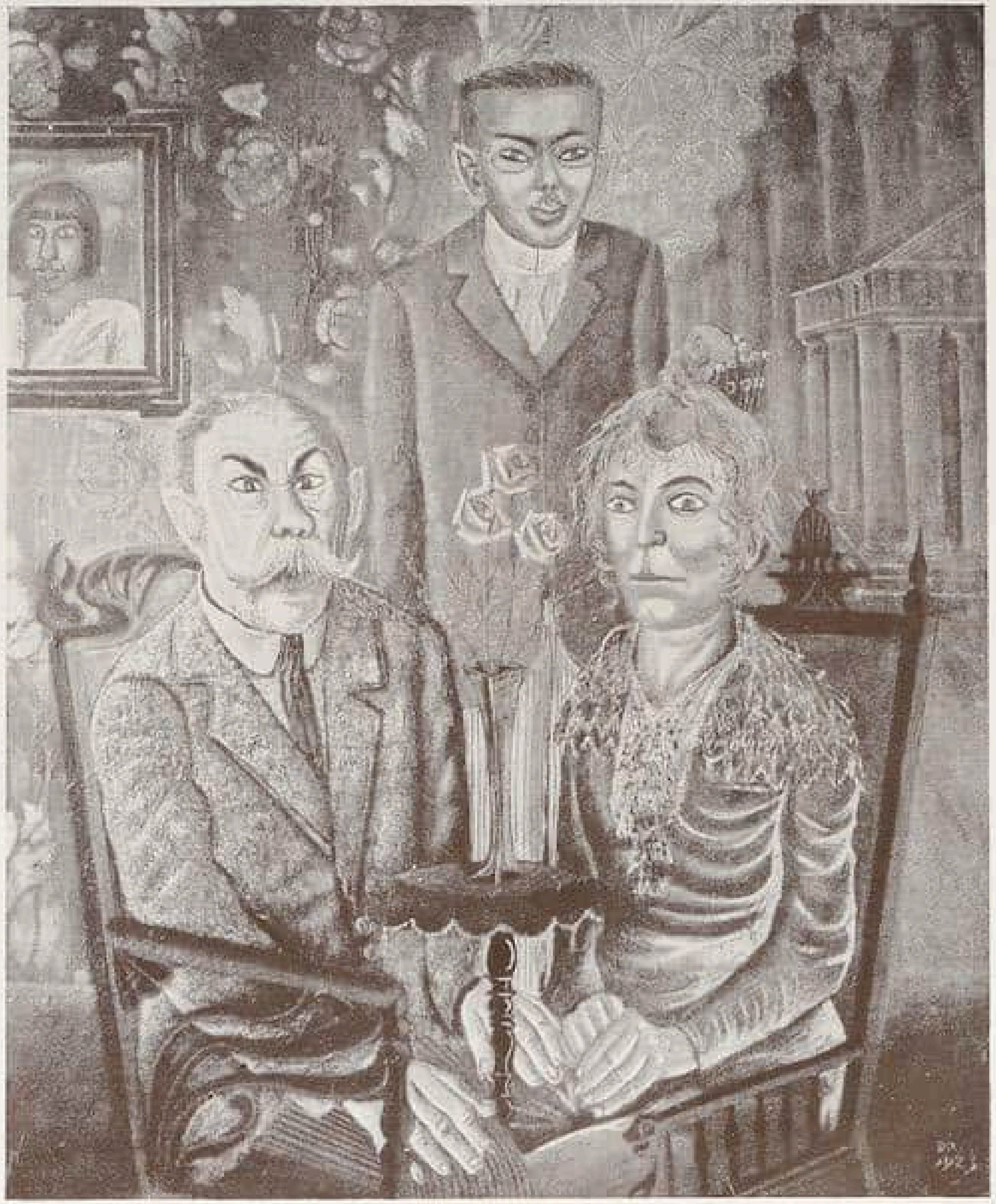
Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Juryfreie Kunstschau / Schuppner-Hamm / Rudolf Krohne / Georg Baschwitz / Plakate im „Sturm" / Jan Zrzavy / Paul Kleinschmidt.

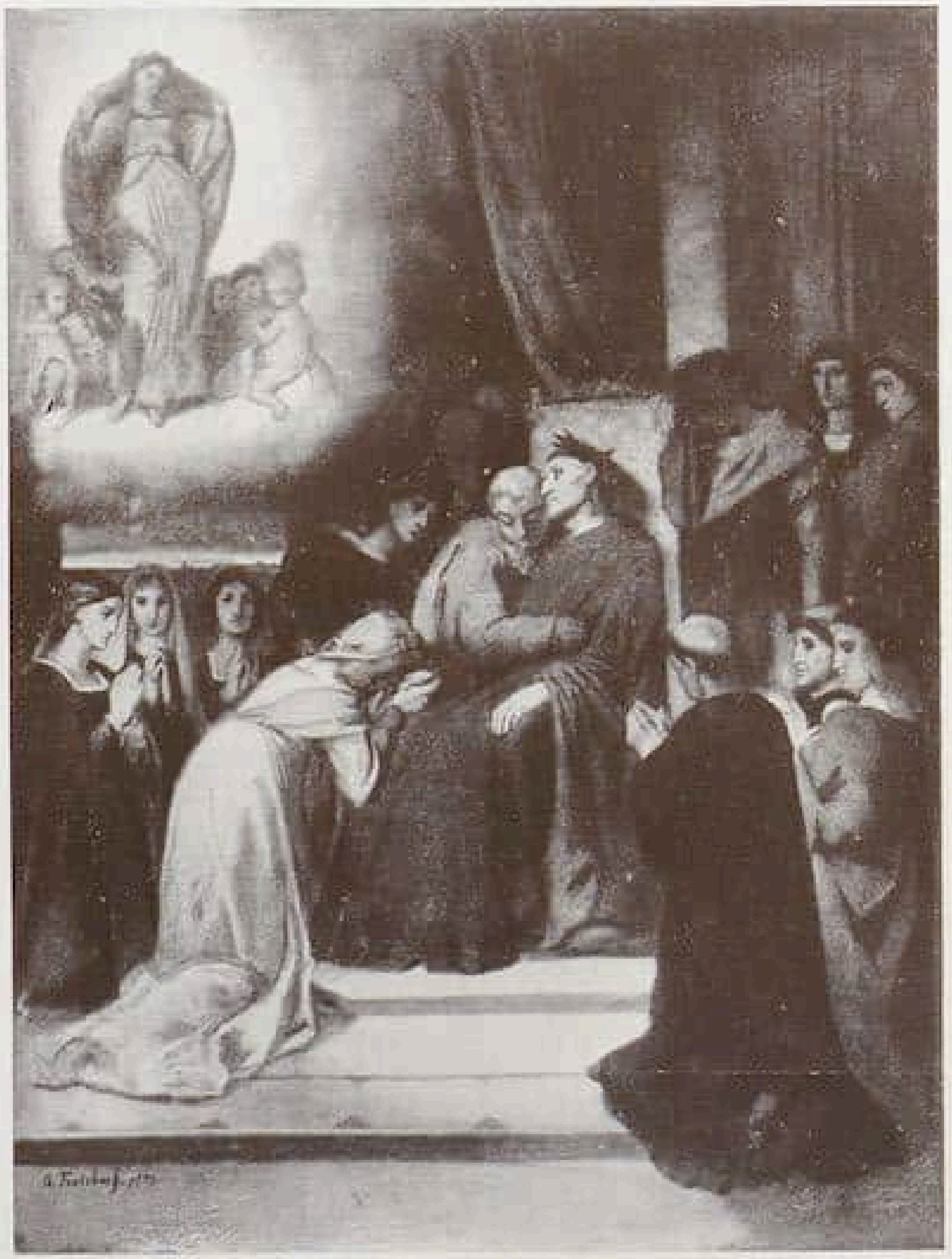
Die Talentfülle und das Illusorische, die Vielfalt und Auflösung des Gegenwartsschaffens kommen dem aufmerksamen Betrachter nirgends deutlicher zum Bewußtsein als in der Juryfreien Kunstschau, deren organisatorische Eigenart wirklich die breite Gesamtheit der Produktion bis in subalternste und extremste Schichten überschauen läßt. Auch in diesem Jahr wieder bezeugt diese Ausstellung ebenso die Fruchtbarkeit ihres Prinzips wie das nicht gewöhnliche Geschick des leitenden Ausschusses, dem es abermals gelungen ist, die Flut des Bildmaterials so anzuordnen und mit Hilfe von Spezialdarbietungen derart zu teilen, daß das Interesse nicht erlahmt. Gegen frühere Veranstaltungen fällt auf, wie immer mehr auf die Heranziehung von Prominenten verzichtet wird, die der „Juryfreien" nicht bedürfen, ihr aber ehedem als Attraktionen unentbehrlich schienen. Wo sie noch auftauchen, reihen sie sich still und unauffällig ein, so z. B. Klee, Kolbe, Schmidt-Rottluff. Der Wust des Unmöglichen andererseits ist derart gehängt, daß Schlimmstes einigermaßen abseits fristet und nicht das bei vorgestriger Haltung vielleicht doch Wertvolle verschüttet. Die Aufmerksamkeit wird in glücklicher Weise verteilt, nirgends allzusehr gebannt, selten saalweise abgeschreckt, so daß der besondere Vorsatz des Unternehmens, Gerechtigkeit, nicht zu kurz kommt. Unter vielen, vielen plumpen, konventionellen und abstrusen Dingen, zwischen Syrupkitsch und hohlem Humbug bekunden sich Begabungen über Begabungen. Wenigstens die auffälligsten seien in aller gebotenen Kürze vermerkt und der Beachtung vor allem auch des Kunsthan-

Porträt Frau Ey. Ölgemälde. 1924



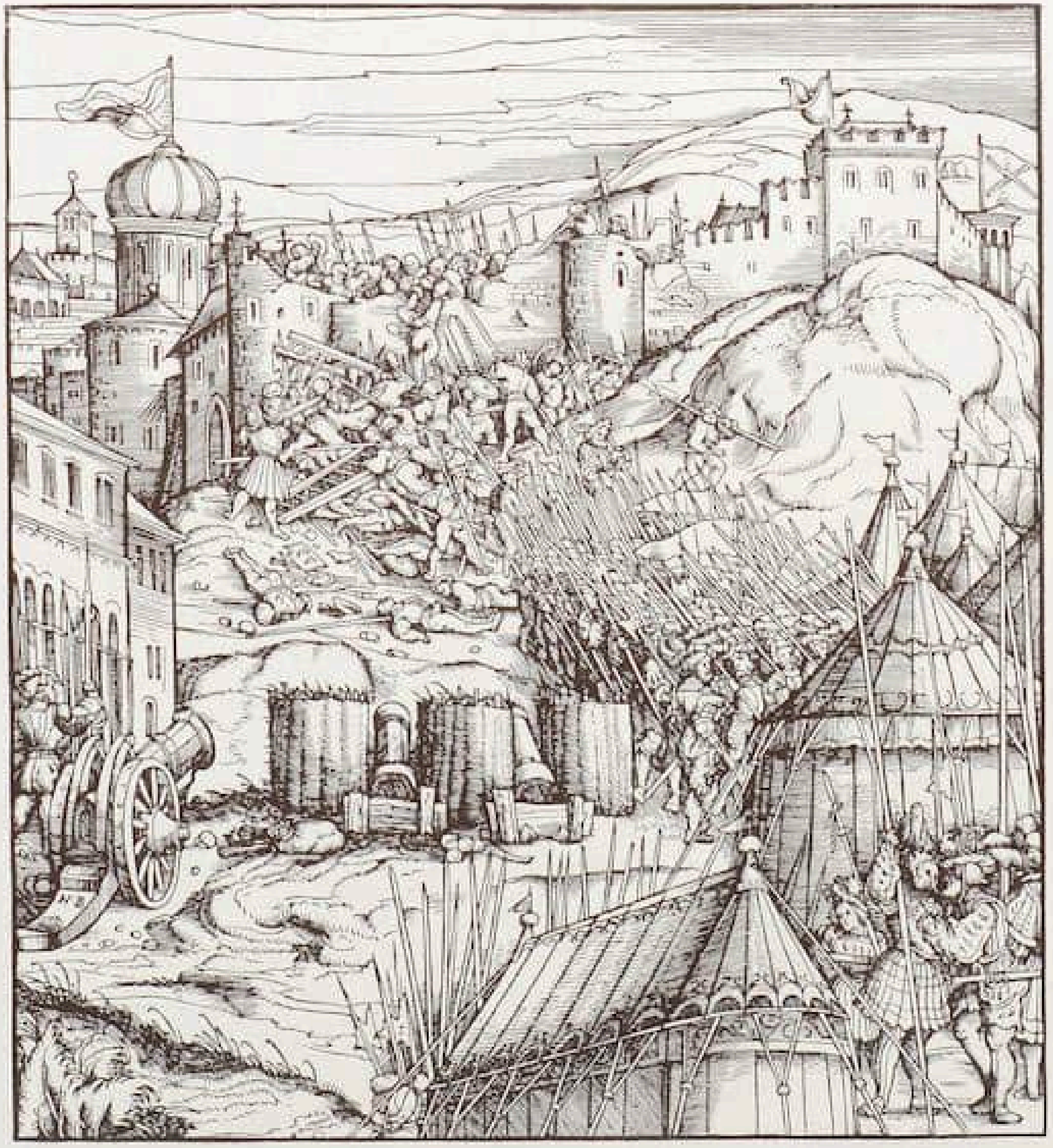
Familie Trillhaase Ölgemälde. 1923

Otto Dix



Anselm Feuerbach — Dantes Tod

Versteigerung am 17. November 1925 bei Rudolph Lepke in Berlin



Hans Burgkmair d. Ä. — Die Erstürmung einer Stadt

Versteigerung am 23.—27. November 1925 bei C. G. Boerner in Leipzig

dels angeraten. Kurt von Keudell gibt Gebirgslandschaften eine corinthisch brausende Bewegtheit, ohne klanglicher Eigenheit zu entraten. Ähnlich sind die schlichten Stilleben von Viktoria Boblenz bei persönlichem Melos an Hofer geschult. Eine rauhfarbige, robust zufassende Energie läßt vor A. Schiestl-Arding stutzen. Märkische Motive finden in Wilh. Lategahn künstlerischen Widerhall, auf eine gar nicht enorme, aber sehr lautere Weise. Erich Lüdke fesselt durch sahnigen Fluß des Vortrags, dessen freie, kühle Ruhe sich den schlafenden und lesenden Mädchengestalten seiner Bilder als Ausdruck überträgt. Reizend spielt Marta Hegemann Anmut von Tauben, Lampen und rosa Beinen zusammen, keineswegs ironisch, sondern fein und sachlich. Eine verwandte, nur strengere Sprache führt Anton Räderscheidt, gleichfalls in Köln, der Menschen steil und schmal in die Leere eines geschlossenen oder offenen Raumes stellt, zwingend durch knappe Isolation bei klarer Fügung. Die mathematische Intensivierung Oscar Schlemmers geht über solchen geschienten Objektivismus weit hinaus; die Zehnheit seiner figürlichen Schmiedungen ist eines der ganz wenigen Zukunft beschwörenden Fakten hier. In gebührendem Abstand versprechen die konstruktiven Bildmanifeste von Heinrich Hoerle etwas. Aug. Wilh. Dreßlers soziale Gestalten sind nicht ohne didaktische Schärfe, bleiben aber zeichnerisch und absichtlich neben Proletarierbildnissen Otto Nagels, der im Nebeneinander von Vater und Sohn fahle Wahrgespenster des Elends erschütternd-nüchtern materialisiert. Bei Nicolai Wassiljeff-Barotinsky wird der knappe, kahle Stil preziös, indem er anachoretische Posen und totenbleiche Schaumienen asphaltiert. Auch Gert Wollheim ist in seinen Themen und Effekten oft gesucht und gefährlich raffiniert, dabei aber ein Maler aus dem Vollen, kühn, erfinderisch, unaufhaltsam. Feuchtwarmer Brodem, Nachtgeheimnis schwält in seinen Farben, die ein andermal auch zinnobern und trompeterblau die Unmittelbarkeit eines Porträts zu steigern wissen. Alles ist freilich an der Grenze des Reißers. Gar nicht auf Pointen hin arbeitet Fritz Feigler, seine freie Malerei faßt und sitzt, es ist nichts Verstelltes, Trumpfendes, Schwungverliebtes an ihr. Besonders vor dem großen Selbstbildnis hat man die Gewißheit, einem mündigen Meister zu begegnen. Durch Rhythmik und farbigen Elan zeichnen sich die Landschaften von Elsa Weise aus und erneut die tiefaufblitzenden Pastelle von Otto Herbig, der die aus dem Gebrauch gekommene Buntkreide erstaunlich zu wekken versteht. Paul Cassel und der Konstanzer Hans Breinlinger heben sich heraus, beide durch eine bewußt schroffe Manier, die nicht frei scheint von stilisierenden Formgebärden. In vollschauenden, ruhig und groß genommenen Porträts übertrifft Rudolf Jacobi weitaus die von ihm gewohnten Ergebnisse. Und so wäre noch manches von Rang zu notieren. Auch Frankreich ist vertreten, mit einer bestechenden Folge O. Coubine vor allem, großzügig behandelten Sepien von Berthe Martinier mit sich in Art Géricaults bäumenden Rossen, durch Einzelproben von Gromaire, Marcoussis, Per Krogh usw. Das Schmerzenskind ist wieder die Skulptur. Großenteils hält sie sich in einem künstlichen Garten auf, scheint gut zu riechen und dekoriert einigermaßen. So geht es noch leidlich. Wo aber die Figuren schärfer dem Auge ausgesetzt sind, tritt fast immer die auf diesem Gebiet grassierende Einfallslosigkeit erschreckend zutage, die sich da und dort in Verrenkungen und Embryonierungen flüchtet, so z. B. bei Karl Erdmann und dem gräulichen Ludwig Gies. Ausnehmen darf man Arnold Rickert, Kurt Isenstein, die schwer und kantig gegliederten Stehfiguren von G. H. Wolff, einen tölpischen Davidknaben von dem Marcksschüler Wilhelm Loeber und die aus dem rissigen Klotz schemenhaft entwickelten Gebilde von Otto Pankok. Ganz tritt diesmal die Architektur in den Hintergrund; unter den wenigen Modellen fallen das klar gestreckte Akademiegebäude in Erlangen von Walter Gropius und zwei einfache Häuser von Erwin Gutkind auf. Einen geistreich-bündigen, kreisrunden Leseraum hat Walter Mürzbach beigesteuert. Dafür ist eine besondere Abteilung der Gartenarchitektur eingeräumt worden, die freilich noch nicht viel neue Formgedanken aufgenommen zu haben scheint. Soweit sich nach halbwegs anschaulichen Photos und jenen trockenen Hallenanpflanzungen, die dem Ruderapparat im Zimmer gleichen, überhaupt urteilen läßt, versteigt sich da noch kaum jemand zu einer mehr als dekorierenden, wirklich raumbildenden Behandlung, es sei denn Georg Bela Pniover. Das Kunstgewerbliche beherrscht auch die meisten der in den Haupthallen zusammengestellten Proben freskanter und musivischer Monumental- sowie der Glasmalerei. Das gilt gleichermaßen für den undisziplinierten, tiradischen Fensterkarton für St. Michael in Saarbrücken von Reinhold Ewald wie

von Einar Forseths altertümelnden Steinchenbildern oder auch den gotisierenden oder geometrisierenden Dekorationen Ewald Dülbergs. Neben Geschicktem von Cesar Klein und farbig Exquisitem von Max Unold lenkt vor allem der Freskoentwurf von Charles Crodel für die Universität Jena in der Leichtigkeit der Anordnung und der wie Taubengefieder lichten Tonskala das Interesse auf sich. Auch die schnurrigen, webetechnisch eigenartigen Bildteppiche von Johanna Schütz-Wolff seien hier erwähnt. Als besondere Einlage bringt das Programm heutige Malereien aus Abessinien, bilderbogenhafte Schilderungen der Schlacht, der Rechtspflege, legendaren Themas in einem perso-byzantinisch anmutenden Vulgärstil von großer Übersichtlichkeit und ohne Finessen. Eine ethnologische Seltsamkeit, mehr aber auch nicht. Doch wie kontrastiert solche geradwegige Kunstübung mit dem, was sie hier umgibt, mit dieser diskrepanten, in viele Talente zersträhnten, im Grunde am Bedarf der Zeit vorüberlaufenden und von ihr wenig beachteten Produktion! Die große traurige Frage „für wen?" scheint das Nichtige und das Gehaltvolle zusammen zu verschlingen. Das Konventikelhafte künstlerischen Gegenwartsschaffens hat gerade in dieser durchaus nicht esoterischen Schau etwas Beängstigendes. —

Bei Carl Nicolai waren Arbeiten von Schuppner-Hamm anzutreffen, autodidaktisch forsche Impressionen, manche von einer gewissen Sprühkraft, die sich an Corinth ermutigt zu haben scheint. Zuweilen bleibt die Farbwirkung etwas im Rohen, aber vor allem im Aquarell und hier wieder besonders in einigen recht reich aufgefaßten Landschaften wird eine sicher nicht entwicklungsunfähige Qualifikation erkennbar.

Weit unpersönlicher wirkt vorerst Rudolf Krohne, den die Galerie J. Casper doch wohl verfrüht kollektiv zu zeigen unternahm. Was dem ersten Blick noch markant zuspricht, erweist sich rasch als äußerlich aufgetragen, sowohl in der Charakterisierung wie in der ganz ungeheimen Malerei. Allenfalls die Federzeichnungen bestehen dank einer gewissen Freiheit der Diktion.

Die Galerie Flechtheim glaubte, Georg Baschwitz der Zurückgezogenheit dilettierender Blumenabmalung entreißen zu sollen, von dem ein kurzes, aber der deutschen Sprache weitgehend angenähertes Einführungswort respektheischend berichtet, er sei Generalkonsul seines Zeichens und male, „weil er nur so seine Sehnsüchte ausleben kann". Habeat sibi! Der vom Kollegen Dr. Roh besonders betriebenen Untersuchung der Laienkunst sei der Fall anheimgestellt, — besonders die Begründung des in Ölfarben geradezu prassenden Stils aus den Lebensverhältnissen seines Autors. —

Die Künstler des „Sturm" haben sich unlängst zu einer Vereinigung zusammengeschlossen, hinter der jedoch keine Einheit der schöpferischen Gesinnung, noch gar der Potenz steht. Mit Plakaten stellte sie sich erstmals vor. Einzig die Entwürfe von Peri sind Treffer, den Blick fangend durch akute Perspektiven und konzentrierte Raumwirkungen. Das andere wahl- und hilflos. An gleicher Stelle die mondlich meditativen Bilder des in Paris lebenden tschechischen Malers Jan Zrzavy: allegorische Köpfe und Figuren, in lyrischer Blässe behutsam ausgeglichen, eine morchelhaft gewellte und gebleichte, dabei fein ausgeführte Landschaft, blaue und rote Jungfrauen in schmachtender, fließender Harmonie, biblische Figuren in hieratisch gesteiften Posen. Eine ziemlich säuselige Angelegenheit, deren Ästhetizismus die handwerkliche Sorgfalt und eine in Tönungen, Wölbungen, Glättungen ersichtliche Zartheit der Empfindung mindestens stark beeinträchtigt. —

Dem hier im 18. Heft nebst Bildbeispielen wiedergegebenen Geleitschreiben J. Meier-Graefes zur Paul Kleinschmidt-Ausstellung bei Gurlitt sei nur hinzugefügt, daß eine bedeutende Entfaltung dieser ungestutzten, wollüstigen Malenergie aus dem Vergleich der jetzigen mit der ersten Aufzeigung vor kaum zwei Jahren ins Auge springt. Kleinschmidt hat sich kompositorisch befreit, koloristisch bereichert. Noch immer sind es die überschwappenden Formen fetter Frauen, ist es ihr pralles, plebejisches, nordöstliches Odaliskentum, worin ein gleichsam schmatzender Pinsel schwelgt, nur daß das ordinär Feiste jetzt minder abstoßend, mehr in behäbiger Laune demonstriert ist. Darüber hinaus inspiriert alle gewöhnliche Üppigkeit das Malerauge; geschminkte Torten auf schwungvollen Schalen, ein Fischgericht in Gala-Aufmachung lassen die geile Schlammigkeit des Pigments kostbar aufschillern und farbig quellen. Malerische Verve und Phantasie transsubstanziieren die materielle Gewöhnlichkeit. Es bleibt ein Rest, auch ist Kleinschmidt noch in seine Ungeniertheit zu verliebt und setzt ihr Schnörkel auf. Gleichviel: eine Potenz!

Willi Wolfradt.

CHEMNITZ

Die Kunsthütte bringt als erste Corinth-Gedächtnisausstellung dessen graphisches Werk aus allen Zeiträumen. Anfang nächsten Jahres wird eine Gemäldeausstellung folgen. Die eben eröffnete Ausstellung bietet eine außerordentliche Übersicht über Corinths Graphik. Ergänzend wird eine Anzahl ausgesuchter Aquarelle aus der Zeit nach dem Kriege gezeigt, Bildnisse von Angehörigen, Freunden, Landschaften und Stilleben, alle von turbulenter Farbigkeit, von höchster geistiger Durchnervung des Triebhaften. Die Farbigkeit der Blumenstilleben fährt geradezu ins Herz, man wird hingerissen auf den ersten Blick. Es gibt keinen Widerstand.

Um so mehr wehrt man sich gegen die Proben von Corinths frühester Zeichenkunst. Welche handgreifliche Drastik der Mittel! Notwendig, diese Zeichnungen zu sehen, um zu ermessen, welchen ungeheuern Bogen Corinth zwischen Anfang und Ende gespannt hat. Das Ende, das ist eine Radierung mit einer Seelandschaft, ein Blatt von unsäglich ahnungsschwerem Tiefsinn, nichts als geistige Spannung. Dazwischen die große Menge der Handzeichnungen, Lithographien und Radierungen, größtenteils aus Privatbesitz bekannter Sammler. Probedrucke gestatten Einblick in das Handwerk.

Man ist versucht, zu lächeln: Handwerk? Ist das nicht alles eine Art genialer Improvisation mit gewaltsam angewandten Mitteln? Jeder Strich fuhr ihm geradeaus, derb zugreifend, besinnungslos aus der Hand. Die Konvention, die Mache galt nichts. Immer wieder hat diese Hand danebengehauen, ein Ungefähr an Stelle einer Bestimmtheit gegeben. Und doch: sieht man so den größten Teil des Werkes, kann man die Tatsache höchster Beteiligung eines genialen Menschen nicht bezweifeln. Ohne Zweifel stammt alles das von einem Klassiker der deutschen Kunst. . *M.R.M.*

DRESDEN

Hartlaubs Ausstellung „Die neue Sachlichkeit" ist nach Dresden gekommen, und die beiden rührigen Leiter des Sächsischen Kunstvereins, Richter und Voss, verdienen für diese Leistung uneingeschränktes Lob. Die Ausstellung ist im wesentlichen geblieben wie sie war (vergl. Cicerone XVII, S. 711). Einige Stücke, die wegbleiben mußten, wurden ersetzt; leider nicht durch die sehr beachtlichen lokalen Kräfte (Griebel, Lachnit, Skade, Grundig usw.). Wie überall gilt der Prophet am wenigsten in seiner Vaterstadt, und außerdem waren diese Maler in der vorausgegangenen Sommerausstellung vertreten. Hartlaubs Zusammenstellung hat sich insofern als äußerst glücklich erwiesen, als unter dem neuen Sammelnamen manches von einer breiteren Öffentlichkeit anerkannt wird, was bisher mit Entrüstung von ihr abgelehnt wurde. In Dresden waren die Stützen der Gesellschaft, soweit die Eröffnungsfeier sie vereinigte, voller Sympathie, nachdem noch vor drei Jahren Dix aus einer Ausstellung der Galerie Arnold hatte entfernt werden müssen und Beckmann bei derselben Gelegenheit auf gleiche Bilder, die heute den Sächsischen Kunstverein schmücken, eine sehr schlechte Note bei Publikum und Kritik erhalten hatte. Damals war das alles widerwärtiger Expressionismus, heute ist dasselbe „Neue Sachlichkeit"; man sieht, daß es zuweilen gut tut, alten Wein in neue Schläuche zu füllen. Auch Dawringhausen, Mense, Schrimpf, Kanoldt wurden damals keineswegs in irgendeine ersprießliche Beziehung zur Entwicklung der Kunst gebracht, heute hält man sich besonders gern an diese vermeintlichen Fortsetzer einer eingeborenen deutschen Tradition. Was dahinter steht (Valori plastici usw.), wird dafür weiter mißverstanden. Immerhin, der Erfolg ist da; Dix, Groß, Scholz, Dawringhausen sind auf einmal Mitmenschen. Man hat vergessen, daß Dix vor noch gar nicht so langer Zeit durch das völlige Unverständnis und die wirtschaftliche Not von Dresden vertrieben wurde. — Die Ausstellung berücksichtigt die sogenannten Veristen und den von München ausgehenden neoklassizistischen Kreis, weicht aber nach verschiedenen Seiten elastisch aus (Erbslöh, Stöcklin, Beckmann) und enthält so ziemlich alles außer der Linie Nolde—Kirchner, dem Konstruktivismus und der abstrakten Kunst. Peinlich ist die offenbar nicht beabsichtigte Wirkung beim großen Publikum, als handle es sich um eine Angelegenheit, die den Expressionismus erledige. Das würde nur stimmen, wenn man unter dieser mißbrauchten, zum Schimpfwort gewordenen Zusammenfassung das Sammelbecken künstlerischer Impotenz verstünde, alle wesentlichen Kräfte aber aus der Bewegung herausnehmen wollte. Neue starke Persönlichkeiten hat Hartlaub nicht viele entdeckt. Der begabte Räderscheidt wäre zu nennen, der bereits in der letzten Juryfreien (Berlin) auffiel, Hubbuch als Zeichner. Dagegen wären Maler wie Burmann, Peiner, Ritschel u. a. wohl kaum in eine so repräsentative Kunstschau gekommen, wenn nicht ein paar Äußerlich-

keiten in der Auffassung und in der Technik ihnen das Tor der Neuen Sachlichkeit geöffnet hätten. Von einer neuen kunstwissenschaftlichen Erkenntnis profitieren halt immer ein paar mit, die sonst nie eine Einordnung gefunden hätten. — In den übrigen Räumen des Kunstvereins: W. Steinhausen † und Otto Schubert.

Bei Erfurth hängen Gemälde und Aquarelle Max Pechsteins aus der Schweiz und Italien (1924—25). Es ist ganz offenbar, daß Pechstein sich neu orientiert, nicht einer neuen Sachlichkeit, sondern einem derben Impressionismus entgegen, der an den Errungenschaften der letzten 25 Jahre nicht vorbeigeht. Der Corinth der späteren Zeit, der für manchen Jüngeren zum Anreger geworden ist, scheint bei der Wandlung Pechsteins Pate gewesen zu sein. Der Genfer See (Montreux am Abend) hat Beziehungen zu seiner Farbe, nur daß ihr die Süffigkeit des Meisters fehlt. Auf der Suche nach neuen Wegen kamen einige Maler um 1900 zum gespachtelten Farbenauftrag, der die Bröckligkeit des Impressionismus vermied, die feste Form aber noch nicht geben konnte. An diese Bilder wird man erinnert angesichts der neuen Porträts, Figurenbilder und Landschaften. Sollte Pechstein, von seinen eigensten Entwicklungsmöglichkeiten durch stärkere Kräfte abgedrängt, zur eigenen Natur zurückkehren? Auf alle Fälle gibt die umfängliche Ausstellung zu denken. Unter den Aquarellen fallen ein paar auf (Kokotten z. B.), die dickflüssiger in Farbe und Ausdruck sind, als man es von Pechstein gewöhnt ist. Ob Pechstein die Leichtigkeit des Handgelenks überwindet? Wer für diesen Maler Interesse hat, wird voller Fragen die Ausstellung verlassen.

Will Grohmann.

MÜNCHEN

Wegen längerer Abwesenheit mußte ich Einiges versäumen, so auch die große Ausstellung bei Thannhauser, in der nicht weniger als 70 Gemälde und etwa 25 Zeichnungen von Hodler zusammengebracht waren, also eine der stattlichsten Hodlerdarstellungen vorlag, die Deutschland letzthin sah. An gleicher Stelle erblickte man diesmal etwa 50 Arbeiten von Willi Nowak, den man aus Münchens Neue Sezession kennt. (Ölbilder, Aquarelle, farbige Lithos.) Er bemüht sich um eine geschichtliche Variante Renoirs, dessen weiblicher Hingegebenheit er nicht nur im Gegenständlichen nachgeht, wozu keckere Deformierungen der folgenden Generation kommen, schließlich ein dämpfendes Grau tritt, das eine Art Grisaillemalerei mit aufblühenwollender Farbigkeit verbindet, hierin wohl etwas zart Gehemmtes erstrebend, oft genug aber auch schmutzig wirkend, ähnlich Lasser, einem anderen Münchner Sezessionisten. Die Arbeiten erreichen bisweilen einen französischer Kunst nahestehenden Charme, manchmal auch innerliche Lieblichkeit, manchmal aber bleiben sie auch — Fleisch ist z. B. selten Fleisch — noch im virtuosen Dekorieren hängen. Auch würde eine gefestigtere, durchhaltendere Plastizität nichts schaden, wie man am nebenan gehängten Spanier Togores sehen kann, der auch das weiblich anmutvolle, dabei farbgedämpfte sucht, aber größere Reinigung der Komposition, stetigeres Zeichnen und Modellieren, daher mehr Zukunft für sich hat. Leider ist nur weniges von ihm zu sehen. Auch Wilhelm Wagner, der mit Ölbildern und Graphik auftritt, fehlt oft noch die gereinigte, sparsame Rückführung auf die notwendige, eindeutige Körperform, der alle Weiterdrängenden als einer vernachlässigten Größe wieder zustreben. Die Ölbilder und einige kleine Landschaftsradierungen sind endgültiger als die ausgestellten Aquarelle. Mehr Geschlossenheit der Masse (wie etwa bei dem nebenan hängenden, wahrlich auch aufs Malerische gehenden Vlaminck, könnte Wagner, einem jedenfalls natürlich gebliebenen Talent, nichts schaden.

Bei Goltz zeigte Erich Glette Aquarelle aus Brasilien. Hier fehlt es noch weit mehr an zusammenfassender Raumkraft. Zu viel ist auf den Blättern drauf, alles erscheint zu gesprächig. Die Farben sind, als ob Asche über Buntes gekommen wäre. Einige (gute) Arbeiten Pechsteins wirkten hiergegen, als ob er es sei, der in Brasilien säße, während der andere im nervös beunruhigten, grauen Berlin lebe. So wenig hängt innere Auffassung mit den Gegebenheiten von Ländern zusammen. Auch drei Arbeiten Albert Hommels enttäuschten. Albert Köhler zeigte hingegen Dinge, die zwar kein starkes, aber doch ein zart gestuftes, weiblich wohliges Farbsystem entfalten, blond, blumig in der Malerei etwa der Stilleben, dabei in Auseinandersetzung mit dem struktiv bindenden Gefügen neuerer Zeit, manchmal aber auch im mild Dekorativen bleibend, besonders in früheren Arbeiten. Am fesselndsten eine Zusammenstellung von Werken Ittens, die wohl das drastischste Beispiel des jähen Überganges der neuesten Malerei Europas darstellen. Zuerst ganz abstrakte Kurvaturen aus der Zone des „Bauhauses“, wo er früher wirkte; neuerdings eine penibel sich ans Gegen-

ständliche anklammernde Malerei. Alles Dinge von großem Können und vorwärts treibender Freiheit der Entwicklung. Nur selten stört ein Schuß von Handgelenk und Virtuosität, bei abstrakten Arbeiten in gelegentlich zu schnell herausgerutschter Formulierung, bei den gegenständlichen Landschaften in ostasiatischen und anderen Anleihen, die behende über Schwierigkeiten wegführen. Trotzdem ist Itten der Fesselndste und originellste dieser hier besprochenen Malerei. Eine Plastik von Frau Moll (Gattin von Oscar Moll) sei noch erwähnt, die sich durch Innigkeit des Formgefühles ausgezeichnet. *Roh.*

Neue Bücher

KUNST DES OSTENS

Burlington Magazine Monographs: Chinese Art. — An Introductory Review of Painting, Ceramics, Textiles, Bronzes, Sculpture, Jade etc. By Roger Fry, Laurence Binyon, A. F. Kendrick, Bernard Rackham, W. Perceval Yetts, Osvald Sirén, W. W. Winkworth. — Illustrated by upwards of 70 Large-Scale Photographic Plates, and 11 Reproduced in Full Colour, comprising about 150 Pictures with Maps, Diagrams of Marks, Chinese Characters usw. — Published for the Burlington Magazine by B. T. Batsford, Ltd., 94 High Holborn, London. — Royal Quarto. XVIII, 61. — Price 25 s.

Dieser gut gedruckte und reich ausgestattete Quartband soll europäische Liebhaber und Sammler, die keine sinologischen Studien gemacht haben, in das wundervolle Reich der chinesischen Kunst einführen. Daß für den Laien gerade hier eine Führung wünschenswert, ja unentbehrlich ist, wird kein Sachkundiger bestreiten. Es gibt kaum noch ein Gebiet der Kunst, auf dem man sich so leicht verirren kann. Denn die chinesische Kunst ist dem normalen europäischen Kunstfreunde so fremd, daß er gewöhnlich nicht einmal ahnt, wie wenig er sie versteht. Der Unterschied der chinesischen und der europäischen Kunst scheint mir in der Tat durchaus nicht so unwesentlich, wie ihn Roger Fry in dem einleitenden Aufsatze darstellt. Es ist charakteristisch, daß er das größte Hindernis, das uns das Eindringen in das Wesen der chinesischen Kunst erschwert und verwehrt, nicht einmal erwähnt. Diese größte Schwierigkeit beruht auf der Tatsache, daß sich die gesamte Kunst der Chinesen unter der Hegemonie ihrer Schreibekunst entwickelt hat, deren Ideale für alle anderen unmittelbar oder mittelbar maßgebend geworden und geblieben sind. Wer nicht imstande ist, ein chinesisches Kunstwerk, und zwar nicht nur ein graphisches, mit in chinesischem Sinne kalligraphisch und graphologisch gebildeten Augen zu betrachten, kann es deshalb nicht einmal richtig wahrnehmen, geschweige denn recht genießen. Diesem Ziele aber vermag sich selbst ein sinologisch geschulter Europäer höchstens zu nähern. — Da das Gesamtgebiet der chinesischen Kunst so groß ist, daß es kaum einen Kenner gibt, der es ganz beherrscht, hat man mit der Führung durch seine verschiedenen Provinzen eine Anzahl von Spezialisten, „famous scholars", betraut. Fast alle haben es für die beste Lösung ihrer Aufgabe gehalten, dem Leser einen Überblick über die historische Entwicklung des betreffenden Kunstzweiges zu geben, d. h. ihn wissenschaftlich zu orientieren. Aber ist eine solche kunsthistorische Lektion wirklich das, was dem Laien, dem es doch nicht sowohl auf ein wissenschaftliches Verständnis als auf den Genuß der chinesischen Kunst ankommt, zuerst und zumeist not tut? — Ich glaube, daß ihm eine ästhetische Aufklärung viel mehr nützen würde, d. h. nicht etwa ein Schwall von tönenden ästhetischen Phrasen, bei dem ihm Sehen und Denken vergeht, sondern eine ganz schlichte und sachliche Belehrung, wie man die verschiedenen Arten der chinesischen Kunstwerke betrachten muß, um sie richtig aufzufassen und zu genießen, nämlich so, wie es die chinesischen Künstler gewollt haben. Denn dies muß eben gelernt werden; und man lernt es gewiß nicht durch so flüchtige und oberflächliche Darstellungen der Geschichte der einzelnen Künste, wie sie hier geboten werden. Nur der Aufsatz von W. Perceval Yetts über die Bronzen macht insofern eine rühmliche Ausnahme, als er dem Leser wenigstens eine Vorstellung von den außerordentlichen Schwierigkeiten gibt, mit denen man bei einer historischen Bestimmung der chinesischen Bronzen zu kämpfen hat — was für angehende Sammler solcher Dinge sicherlich nicht ohne Wert ist. Auf die künstlerische Eigenart der chinesischen Bronzen geht er freilich nicht ein.

Indessen könnte man sich über diese Vernachlässigung der künstlerischen Seite der chinesischen Kunst im Texte noch trösten, wenn man einen Ersatz in den Abbildungen fände, die der Prospekt nicht mit Unrecht „a main feature of the book" nennt. Denn zum Verständnisse einer Kunst gelangt man durch ihre Werke noch besser als durch alle Worte, und so ist nächst

einer guten Sammlung von Originalen ein gutes Bilderbuch wohl das beste Mittel, einem Anfänger die Augen zu öffnen. Nur müssen die Abbildungen nicht bloß gut ausgeführt, sondern vor allem gut ausgewählt sein, d. h. sie müssen möglichst vollkommene und möglichst charakteristische Dinge darstellen. Gerade dem Anfänger soll man die allerbesten Werke zeigen, damit er den zuverlässigen Maßstab gewinne, dessen er besonders gegenüber der chinesischen Kunst bedarf, wo es für den unerfahrenen Europäer so leicht ist, Echtes und Falsches, Bedeutendes und Nichtiges, zu verwechseln. Deshalb muß in einem Buche, das für den Laien bestimmt ist, alles Minderwertige streng ausgeschlossen oder doch unzweideutig als abschreckendes Beispiel gekennzeichnet werden. Der Einzige, der diese Forderung einigermaßen erfüllt hat, ist wiederum Perceval Yetts, der seine Ausführungen durchgehends mit Stücken illustriert, die nicht nur historisch und technisch, sondern auch ästhetisch interessant und wertvoll sind. Alle Übrigen haben Gutes und Schlechtes bunt durcheinander gemengt, zuweilen in einem Verhältnisse, daß es einige Mühe kostet, das Gute herauszufinden. Binyon bildet z. B. ohne Warnungszeichen das „Portrait of the Lady Lien“ ab (Paintings-Plate 6), das er dem 13. Jahrhundert zuschreibt. Aus der Reproduktion läßt sich zwar nicht erkennen, ob dem Bilde ein Gemälde des 13. Jahrhunderts zugrunde liegt, dafür aber sehr deutlich, daß das Porträt jämmerlich durch eine ungeschickte Übermalung entstellt ist, die an der Nasenspitze, am Munde und am stärksten in den Faltenlinien des Gewandes unverkennbar hervortritt — unverkennbar freilich nur für den Kundigen, während der Laie durch ein solches fragwürdiges Bild eben getäuscht und irregeleitet wird. Der Tiger (Paintings-Plate 9), der dem großen MuCh'i zur Last gelegt wird, ist ganz gewiß kein würdiger Vertreter der Kunst des genialsten und subtilsten Tuschmalers. Es wäre jedenfalls besser gewesen, an seiner Stelle eines der vielen in japanischen Sammlungen erhaltenen Werke des Meisters zu reproduzieren, die über jeden Zweifel erhaben sind. Und einen ähnlichen Wunsch fühlt man noch vor manchem anderm von Binyon gewählten Bilde. Immerhin fordern die Illustrationen seines Aufsatzes die Kritik doch nicht so stark heraus, wie viele der Abbildungen, die Bernard Rackham seiner Einführung in die chinesische Keramik beigegeben hat. Ich will die Echtheit der reproduzierten T'ang- und Sung-Stücke nicht bezweifeln, da ich überzeugt bin, daß es auch in jenen Perioden an mittelmäßigen und schlechten Produkten nicht gefehlt hat, aber ich muß entschieden bestreiten, daß Dinge, wie die Flasche auf Ceramic-Plate 6 und die Kannen, Urnen usw. auf Pl. 8—10 geeignet sind, einen Begriff von der künstlerischen Fähigkeit der Sung-Töpfer zu geben. Ebenso ungenügend sind die Porzellane der Ming- und der Kang-hi-Perioden repräsentiert. Es ist bezeichnend, daß gerade die Porzellane, die von den Chinesen selbst und wahrlich nicht mit Unrecht am höchsten geschätzt werden — nämlich die einfarbigen —, auf diesen Bildern überhaupt nicht erscheinen. — Eine Kunst, die für den Europäer so fremdartig ist wie die chinesische, verführt den Anfänger leicht dazu, ihre eigenartigsten Werke zu vernachlässigen zugunsten von anderen, die seinem Verständnisse entgegenkommen, weil sie entweder unter westlichen Einflüssen entstanden oder gar auf westlichen Geschmack berechnet sind. Weniger verzeihlich ist es, wenn auch Fachleute dieser Versuchung erliegen, vor der sie den Laien bewahren sollen. Von den Bildern zu Kendricks Ausführungen über chinesische Gewebe stellt fast ein Viertel Stücke dar, die unter Verwendung ausländischer Motive für den europäischen Markt gearbeitet worden sind — als ob gerade solche Bastarderzeugnisse besonders charakteristisch für die chinesische Textilkunst wären, die eine der selbständigsten auf der Erde ist. — Am meisten hat unter diesem Fehler aber die chinesische Plastik zu leiden. Osvald Sirén folgt allerdings nur dem herrschenden Brauche, indem er die buddhistische Plastik, die den Europäern am besten bekannt und zugleich am leichtesten verständlich ist, so sehr in den Vordergrund stellt, daß die andere hinter ihr fast verschwindet. Die Werke, die er abbildet, haben zum großen Teile einen unbestreitbaren künstlerischen Wert; aber es ist deshalb nicht weniger wahr, daß diese ganze buddhistische Bildnerei die am wenigsten chinesische Leistung der chinesischen Plastik ist. Man könnte beinahe sagen, daß sie im Organismus der chinesischen Kunst ein Fremdkörper sei, der niemals vollkommen assimiliert wurde. Wie der Buddhismus selbst, so ist auch das künstlerische Gewand, in dem er auftritt, fremden Ursprunges: die Gestalten des Buddha, der Bodhisattwa, der Heiligen, Schutzgötter, Dämonen u. a. sind in Indien geschaffen und in China nur verhältnismäßig wenig umgebildet worden. Die Chinesen selbst haben denn auch immer einen Unterschied zwischen ihnen und den

Schöpfungen ihrer eignen nationalen Kunst gemacht, sie haben sie wahrscheinlich gar nicht als eigentliche Kunstwerke betrachtet — wie übrigens auch die Japaner, die erst durch das Beispiel der Europäer bewogen worden sind, ihre buddhistischen Skulpturen in ihre Kunstsammlungen aufzunehmen. Wenn man die wahre chinesische Plastik kennenlernen will, muß man sie außerhalb des Bannkreises der buddhistischen Kirche suchen, nicht nur bei den bekannten Tierfiguren der Han-Zeit und anderer Perioden, sondern vor allem bei Gebilden, die von den Europäern noch kaum beobachtet worden sind, wenigstens nicht als Werke der Plastik. Der Europäer hält in der Tat die Darstellung von Menschen, Tieren und anderen Naturformen für die Hauptaufgabe dieser Kunst. Aber es ist durchaus nicht notwendig, sie in dieser Weise zu beschränken, und die Chinesen haben sie denn auch von Alters her noch nach einer ganz anderen Seite entwickelt, indem sie Gebilde schufen, die statt Naturformen mehr oder weniger nachzuahmen, die plastische Schönheit gleichsam abstrakt darstellen. Es ist nicht möglich, einen ausreichenden Begriff von diesen eigenartigen Dingen durch Worte zu vermitteln, und eben darum wäre es notwendig gewesen, einige charakteristische Stücke abzubilden. Aber man sucht vergeblich auch nur ein einziges.

Je reicher die äußeren Mittel sind, die man für diesen Band geopfert, desto mehr ist es zu bedauern, daß man sie nicht zweckmäßiger verwendet hat. Es wäre wohl möglich gewesen, bei dieser Gelegenheit ein Werk herzustellen, das den wirklichen Bedürfnissen der für die chinesische Kunst interessierten Laien genügt hätte. Statt dessen ist ein prunkhaftes Bilderbuch entstanden, das zwar einem oberflächlichen Betrachter imponieren mag, aber Leuten, die sich daraus ernstlich unterrichten wollen, nicht viel nützen wird. *E. Große.*

Ernst Diez, Persien I, Islamische Baukunst in Churasan. München 1923. G. Müller. 4°, 176 S. Text und 79 S. Abb.

Das vom Verfasser in seinen „Churasanischen Baudenkmälern" (Berlin 1918, D. Reimer) gegebene Versprechen, einen zweiten Band mit der kunstgeschichtlichen Auswertung des dort ausgebreiteten Denkmälermaterials folgen zu lassen, ist hiermit eingelöst. In sechs Kapiteln wird der Stoff von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet, das erste behandelt „Rohstoff und Werk", dann folgt „Herkunft, Bedeutung und Zweck der Bautypen" sowie „Entwicklung der persischen Baugestalten in Churasan", kürzer kommen „Ornamentik" und „Form" und schließlich der „Inhalt" weg. Starke Wiederholungen liegen bei dieser Disposition nahe und sind auch keineswegs vermieden worden. Die Arbeits- oder Schreibweise erinnert in ihrer Breite stark an manche Bücher Strzygowskis, insbesondere an das Armenienwerk. Zu ihm bekennt sich der Verfasser denn auch als seinem verehrten Lehrer, und mit dessen Werken hat das Buch manche Lichtseiten, aber auch viel Schatten gemeinsam. Erfreulich ist das Bestreben, die Dinge von allen nur möglichen Seiten her zu erfassen, der weite Horizont und die damit zusammenhängende geographische Betrachtungsweise. So ist auf Grund einer ausgedehnten Belesenheit und Denkmälerkenntnis ein reiches Vergleichsmaterial zusammengebracht, und an interessanten Gedankenverbindungen und Schlußfolgerungen ist wahrlich kein Mangel, aber wenn man nun im einzelnen ein wenig nachprüft, so zeigt sich ein bedenklicher Mangel an Solidität der Arbeitsweise, an historischer Kritik und gründlicher Durchdenkung der Probleme. Man vermißt die Schule eines philologischen oder historischen Seminars alten Stils — beide sind freilich gegenwärtig wenig beliebt —, es hat offenbar, ganz wie so häufig bei Strzygowski, furchtbar schnell gehen müssen und sollte doch dabei quantitativ möglichst viel geschafft werden.

Der Raummangel zwingt dazu, mich in der Erläuterung dieses Urteils auf ein einziges, aber bezeichnendes Beispiel zu beschränken. Nach S. 20 „erscheint die Existenz der Kuppel über dem viereckigen Raum für Ägypten im 4. Jahrtausend nachgewiesen". Als Beleg für diese höchst überraschende Versicherung werden „einige Hausmodelle aus der 10. Dynastie (ca. 3700 bis 3500) in Rifeh" angeführt, wozu auf Lethabys Architecture S. 56ff. verwiesen ist. Schlägt man dort nach, so ist da in der Tat ein flaches Dach mit drei flachkuppelförmigen Erhöhungen innerhalb der umrahmenden Brüstung abgebildet, freilich nicht in Photographie, sondern in Federzeichnung. Greift man dann erstaunt zu der photographischen Vorlage in Flinders Petries Rifehband (Tafel XVIII Nr. 80), so ist ohne weiteres deutlich, daß ein grobes Mißverständnis Lethabys vorliegt, denn die drei angeblichen Kuppeln sind nichts als die Basen oder Stümpfe von drei abgebrochenen Säulen eines Obergeschosses. So ist es also mit dem Zeugnis für die Kuppel über dem Quadrat im Ägypten des 4. Jahrtausends bestellt, und das ist doch für die allgemeine Architekturge-

schichte wahrhaftig nicht gleichgültig oder nebensächlich, ob diese Konstruktion damals in Ägypten bekannt und üblich war oder nicht (übrigens sind auch schon andere dem gleichen Mißverständnis zum Opfer gefallen, vgl. Creswell im Burlington Mag. XXVI 1914/15, S. 147, ein bezeichnendes Beispiel dieser freilich bequemen Arbeitsweise, die lieber aus zweiter und dritter Hand schöpft, statt auf die Primärquellen zurückzugehen). Und dazu nun die Chronologie, von der mir ganz unerfindlich ist, auf welche Quelle sie zurückgehen mag. Selbst nach der Borchardtschen Zeitrechnung kommt man mit der 10. Dynastie nicht über das Ende des 3. Jahrtausends hinaus, niemals aber in die erste Hälfte des 4. Jahrtausends, in die bestenfalls die 3. Dynastie hinaufreichen könnte, was aber auch fraglich ist.

Nach solchen Erfahrungen ist man eigentlich gezwungen, alle Aufstellungen und Belege nachzuprüfen, d. h. also die ganze Arbeit noch einmal zu tun. Dabei muß man dem Verfasser dankbar sein, daß er auf vieles aufmerksam gemacht hat, was einem sonst vielleicht entgangen wäre, und kann nur bedauern, daß der Verfasser nicht selber die Früchte seiner Sammelarbeit genügend hat ausreifen lassen, so daß sie einem anderen durch nochmalige kritische Durcharbeitung des jetzt bequem zusammengebrachten Materials nun um so leichter in den Schoß fallen können. *F. Oelmann.*

E. B. Havell, The Himalayas in Indian Art. John Murray, London 1924. 12 s. net.

Mr. Havell ersucht den Leser, sich der religiösen Kunst Indiens auf einem Wege zu nähern, den er für einen gewaltigen Umweg halten mag, der aber, wenn der Verfasser recht hat, der kürzeste und einzig mögliche ist, über den Himalaya nämlich. Woher hat die indische Seele ihre stärksten Impulse empfangen? fragt Mr. Havell. Ohne Zweifel von jener majestätischen Bergwand, die sich über den Ebenen Hindustans erhebt. Die ganze indische Poesie und Mythologie weist auf das Himalayagebirge als das Zentrum der Welt und den Thron der großen Götter. Und die Gefühle der Bewunderung, die seine Erhabenheit einst in den Beschauern erweckte, geben uns auch den Schlüssel zur indischen Kunst in die Hände. Im Himalaya liegt jener wunderbare, heilige See Manasarovara, dessen edel geformte Ufer an den Lotus erinnern. Nach der indischen Vorstellung entspringen hier vier Ströme, die den asiatischen Kontinent in der Form einer vierblättrigen Lotusblüte auslegen. Der Manasarovara ist das Zentrum des Weltlotus und die den See umgebenden, schneebedeckten Berggipfel seine innern Wirtel.

Solange die Arier in den Regionen des Himalaya selber wohnten, bauten sie weder große Tempel noch machten sie in ihrem religiösen Rituell von der Kunst des Malers oder Bildhauers Gebrauch. Nicht weil sie ein unkünstlerisches Volk gewesen wären, wie gewisse Kunsthistoriker behauptet haben, sondern weil sie im Anblick der wahren Wohnstätten der Götter lebten. Als sie aber später sich nach Süden ausbreiteten, da nahmen sie die Eindrücke jener früheren Umgebung mit sich und verkörperten sie in den Bildern und Symbolen ihrer Religion. „Das ist es, was wir als den ersten schöpferischen Impuls der frühen indischen Kunst aufzufassen haben und der Impuls ist sicher indo-arisch und nicht griechisch oder persisch." Mr. Havell führt uns nun vor eines der frühesten Denkmäler der indischen Kunst, vor das Kapitell jenes berühmten Pfeilers, den Asoka in Sarnath errichtete an jener Stelle, wo Buddha zu predigen begonnen, und erschließt uns seine Sprache mit dem im Himalaya gefundenen Schlüssel. Dieses Kapitell ist nicht eine, von einem Inder ausgeführte Kopie eines persischen Klischees, sondern ist der Versuch eines ausländischen, von hellenistischen Ideen erfüllten Ausländers, den Weltlotus darzustellen, dessen Zentrum der See Manasarovara ist und Indien eines seiner vier Blütenblätter. Entspringen in der Nähe jenes heiligen Sees nicht vier Ströme und bezeichnet nicht eine chinesische Karte des 18. Jahrhunderts ihre Quellen nach dem Elefanten, dem Stier, dem Pferd und dem Löwen? Diese vier Tiere aber erblicken wir auf dem Abakus des Kapitells von Sarnath.

In einem späteren Kapitel des Buches schreiten wir mit dem Autor an den Klöstern und Tempeln vorbei, die zu Ellora in den lebendigen Stein gehauen sind und stehen mit einemmal — „wunderbar zu erzählen", schreibt Mr. Havell — vor einer architektonischen Nachbildung des Kailasa, jenes heiligen Berges, der im Nordwesten den See Manasarovara überragt. „Wer die Seitenansicht des Elloratempels mit der Silhouette des Kailasa vergleicht (der Verfasser gibt für diese Seitenansicht nicht eine störende Photographie, sondern eine sehr überzeugende Zeichnung), für den ist augenscheinlich, daß der Schöpfer des Elloratempels nicht allein auf seine Phantasie abgestellt hat. Er selber muß jene größte aller Pilgerfahrten (nach dem Kailasa) ausgeführt

haben, und seine Absicht war, den genauen Aufbau des heiligen Berges architektonisch nachzubilden." Nach dieser Enthüllung nimmt der Leser die These des Autors mit Gelassenheit hin, daß die Saivatempel des südlichen Indiens einen bestimmten Berg, nämlich unseren Kailasa, darstellen, die Vaishnatempel des Nordens hingegen ein Symbol bedeuten für den „mythischen Berg Meru, der als ein synthetischer Ausdruck des gesamten Himalayagebirges aufzufassen ist". *Bodmer.*

Alfred Salmony: Chinesische Plastik. Ein Handbuch für Sammler. 172 Seiten und 129 Textabbildungen. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Band 26. Richard Carl Schmidt & Co., Berlin 1925.

Die Absicht des Verfassers und des Verlegers war den alten und neuen Freunden chinesischer Plastik einen Führer an die Hand zu geben, der sie vor den Fallen, die Unkenntnis oder falsche Wertung ihnen stellen, bewahren sollte. Das Ziel wurde im großen ganzen erreicht, wenngleich jede neue Veröffentlichung über ostasiatische Bildhauerkunst beweist, daß die Probleme doch sehr viel komplizierter liegen, als es zuerst den Anschein hatte.

Salmony bemüht sich, die Dinge vom Standpunkt des Sammlers aus anzusehen. Es wäre nur zu wünschen gewesen, daß er der Kleinplastik der Ming-Dynastie mehr Raum gegönnt hätte; denn einmal trifft man sie in öffentlichen und privaten Sammlungen am häufigsten an, dann aber führt über sie der Weg zur Klärung außerordentlich wichtiger Fragen der monumentalen Skulptur. Denn m. E. muß Vieles, was heute noch unbeanstandet unter der Flagge der Wei- und T'ang-Dynastien segelt, der Ming-Zeit zugewiesen werden.

Über einzelne Datierungen kann man anderer Meinung sein. So halte ich die bekannten Köpfchen mit dem überaus lebendigen Ausdruck, die Torrance und Brookes in Su chuan gefunden haben, nicht für Han, sondern für T'ang. Dem Text nach gewinnt man den Eindruck, als ob die Gräber, denen sie entstammen, unter der Han-Dynastie angelegt seien: Torrance stellt aber ausdrücklich fest, daß sie sich bis in die Ming-Periode hinein erstrecken. Im übrigen wird der Streit um die Datierung durch eine Neuerwerbung des Münchner Völkerkunde-Museums, die nach Material, Stil und Gesinnung völlig mit den Köpfchen des Torrance-Fundes übereinstimmt und alle Charakteristika der reifen T'ang-Kunst aufweist, entschieden.

Der energische Kopf eines Lohan (Abb. 60) scheint mir nach der Art, wie Mund und Augen geschnitten sind, der Sung-Zeit anzugehören. Ein Vergleich mit dem bekannten Stück der Sammlung Fuld in Frankfurt wird diese Ansicht nur bestätigen. Der andere Lohan-Kopf (Abb. 102) kann mit ziemlicher Gewißheit um 1500 angesetzt werden: er entspricht im Stil vollkommen der Reihe von sechs Lohans in München, die ins Jahr 1496 datiert sind. *Ludwig Bachhofer.*

Oscar und Cäcilie Graf: Japanisches Gespensterbuch. 63 Seiten und 142 teils mehrfarbige Tafeln. Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Stuttgart, Berlin, Leipzig o. J.

Niemals auf Erden wurde die grausig-schauerliche Welt des nächtlichen Spuks hinreißender und überzeugender dargestellt als im Japan des 19. Jahrhunderts. Die verschiedensten Gründe trafen hier in einer besonders günstigen Konstellation zusammen: der von jeher im Volke lebendige Gespensterglaube, die wirtschaftliche Rolle, die eben dieses Volk damals spielte und, als Folge davon, eine Kunst, die auf den Geschmack des Mittelstandes in jeder Weise Rücksicht nahm; schließlich, und das ist das Entscheidende, das Eintreten dieser Kunst in ein Entwicklungsstadium, wo der Stil solchen Motiven freiwillig entgegenkam: darin nämlich dürfte der tiefste Grund für das Phänomen zu finden sein, daß die meisten und die grausigsten Gespensterbilder von den späten Ukiyoemalern geschaffen worden sind. Der Text von Cäcilie Graf-Pfaff geht auf alle diese Probleme gar nicht ein, er bleibt ganz an der Oberfläche und begnügt sich, nach einer sehr summarischen und nicht gerade treffenden Charakteristik der Tosa- und Kano-Schule, mit der Feststellung, daß „die Holzschnittmeister, denen wir die meisten Gespensterbilder verdanken, die letzte Generation und auch die schwächste sind". Darüber ließe sich ja streiten, ob Hokusai, Hiroshige und Kuniyoshi, die Exponenten dieser Generation, schwache Künstler gewesen seien: ich bin gerade entgegengesetzter Meinung. Auch glaube ich nicht, daß ein Satz wie: „Er (Kuniyoshi) besitzt einen Reichtum und eine Kraft der Erfindung und in seinen besten Arbeiten eine Tiefe und Echtheit der Empfindung, die manchmal ganz leise daran erinnert, daß er, ein später Nachkömmling, die großen Tosameister mit Verehrung angesehen hat" dem Genie dieses Malers auch nur im entferntesten gerecht werde; abgesehen von allem andern ist

noch keiner vom Ansehen der alten Meister ein großer und bedeutender Maler geworden. Kuniyoshi werden auch sechzehn grandiose Gespensterbilder zugeschrieben, für deren Veröffentlichung man den beiden Herausgebern zu großem Danke verpflichtet ist; ich halte sie eher für das Werk eines unbekannten Meisters der Maruyama- oder einer anderen Schule des Kamigata, deren Geschichte aufgehellt zu haben das Verdienst Fritz Rumpfs ist.

Im übrigen soll der Fleiß, mit dem die Verfasserin die Sagen und Erzählungen von Geistern und Gespenstern gesammelt und die Bilder inhaltlich bestimmt hat, alle Anerkennung finden. Das Buch ist glänzend ausgestattet, nur die Wiedergabe der farbigen Tafeln ist nicht ganz einwandfrei.

Ludwig Bachhofer.

Osvald Sirén: La Sculpture Chinoise du V^{e} au XIV^{e} Siècle. Tome I, Planches 1—165. G. van Oest, Paris et Bruxelles 1925. (Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Art, Nouvelle Série.—I.)

Es ist noch nicht möglich, über diese groß angelegte Publikation etwas Endgültiges zu sagen. Bis jetzt liegt nur der erste Tafelband vor, was er an Text (55 Seiten) enthält, ist die Beschreibung der 165 Lichtdrucktafeln, die chinesische Plastik aus den Zeiten der westlichen Tsin- (265—316), der südlichen Sung-, der Ch'i- und Liang- (420—556) und der nördlichen Wei-Dynastie (386—543) wiedergeben. Das Material ist zum Teil schon von Chavannes gezeigt worden, zum Teil ist es neu und unbekannt; jedenfalls läßt sich jetzt schon sagen, daß durch diese Arbeit unser Wissen um die chinesische Skulptur auf eine neue und besser fundierte Basis gestellt werden wird. Der erste Band sei hier angezeigt, über das Gesamtwerk wird ausführlich berichtet werden, wenn es vollständig erschienen ist.

Ludwig Bachhofer.

Maurice Dupont. Kunstgewerbe der Hindu. Verlag E. Wasmuth, A.-G. Berlin.

Auch dieses Buch leidet entschieden unter einem miserablen Druck wie unter einem anscheinend von außen herangetragenen Schema, bestimmte Kunsterscheinungen unter dem Deckbegriff „Kunstgewerbe“ vereinen zu müssen. Immerhin bieten die Tafeln eine Reihe künstlerisch oder volkskundlich interessanter Dokumente, unter denen neben einigen Reliefs und Architekturdetails und neben einigen Ajantafresken, vor allem volkstümliche Holzschnitzereien, Metall- und Elfenbeinarbeiten, Miniaturen und Textilien vertreten sind. Sicherlich ist es zu begrüßen und ebenso in sich selber gerechtfertigt, wenn die volkstümlichen Arbeiten der späteren Zeit einmal vorgeführt werden; nur wirken dann solche Dinge wie die europäisch beeinflußte und völlig degenerierte, nicht mehr ursprüngliche und bodenständige Elfenbeingruppe Tafel 11 geradezu peinlich, sowohl im Verhältnis zu der bodenständigen Volkskunst wie zu der früheren kultlichen Großkunst, etwa den Ajantafresken. Es ist bedauerlich, daß die Arbeit nicht konsequent auf die rein volkstümliche Produktion beschränkt geblieben ist. Die Beschriftungen sind hier jedenfalls hinreichender und aufschlußreicher als im Buche über das Kunstgewerbe in Tibet. Auch die Einleitung greift weiter aus, ist voll Temperament geschrieben und zeugt von einem feinen, liebevollen Verstehen der indischen Kunst und der ihr zugrunde liegenden Geisteshaltung.

Karl With.

ZU MAYERS KRITIK MEINES BUCHES „DAS ALTE SPANIEN“

Mein alter Studienfreund Professor A. L. Mayer glaubt meinem Spanienbuch eine seltsame Echternacher Kritik — drei Schritte vor und zwei zurück — widmen zu müssen. Dies zwingt mich zu meinem Bedauern zu ein paar Worten der Richtigstellung. Mayer bemängelt meine Ausführungen über die Lichtlosigkeit der großen Kathedralen, etwas, wie ich darlegte, spezifisch Spanisches, und hält mir die Kathedralen von Burgos und León entgegen, wobei er durchblicken läßt, ich hätte diese wohl gar nicht gesehen. Über das letztere kann ich ihn beruhigen. Was jedoch meine Ausführungen über die beiden genannten Kathedralen betrifft, so verweise ich ihn höflich auf Seite 110 des Buches, wo es heißt: „Sowohl die aragonesisch-katalanischen, wie die kastilischen Bauten haben so ziemlich alle ihre Merkmale aus Frankreich importiert, aber seltsam genug, als Ganzes betrachtet, wirken sie doch verschieden von ihren Vorbildern, wenn man auch von einem charakteristisch spanischen Stil nicht reden kann. — Selbst in der Zeit der hohen Gotik sollte das christliche Spanien diesen nicht finden können. An die Stelle der südfranzösischen Bauschulen treten die nordfranzösischen. Die Kathedralen von Chartres, Amiens und Reims üben ihre Wirkung aus. Jene von Burgos, begonnen 1221, ist ein gutes Beispiel. Dehio nennt sie einen ‚rein französisch schulgerechten Entwurf in etwas handwerksmäßiger Ausfüh-

rung'. Die Anlage schließt sich den hochgotischen Kathedralen Frankreichs an, ohne daß eine besondere kopiert wäre. Womöglich noch reiner französisch ist die Kathedrale von León, vollendet 1303. Sie macht Ernst mit der Auflösung der Wände, wenn auch manches Fenster nachträglich zugemauert worden ist. Chartres hat bei der Vorhalle Pate gestanden." Daraus ist also zu entnehmen, daß die beiden genannten Kathedralen von mir als im wesentlichen französisch angesprochen wurden, beide also ruhig ausgeschieden werden konnten, wenn man von den speziell spanischen sprach. — Als zweites bemängelt Mayer meinen geographischen Abschnitt, den er, wie er sagt, mir gern „geschenkt" hätte. Dies ist Geschmacksache, andere Kritiker haben anders gedacht. So hat der Leipziger Literarhistoriker Witkowski in der Zeitschrift für Bücherfreunde (1925, Heft 4—5) geschrieben: „Gerade die bei den verdienten Vorgängern fehlende Dreiheit der landschaftlichen, geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Schilderung zeugt den Eindruck des Organischen, Notwendigen der Volksart und ihres durch die Jahrhunderte abgewandelten Lebens und Schaffens." Oskar Fischel hat im Berliner Tageblatt Nr. 355 geschrieben: „Landschaft, Geschichte, Kunst sind als eine unlösliche Einheit gesehen, und es wirkt interessant genug, wie ein wissenschaftlich geschulter Mensch biologisch die Kräfte gleichsam bloßlegt, die diese Natur: Gelände und Rasse, das Seelenleben und seine Äußerung in Geschichte und Phantasie als unlösliches Schauspiel hervorgebracht haben."

Mayer hat anscheinend gar nicht gesehen, daß in dem Buch eine These durchgeführt ist, der man widersprechen kann (siehe G. Richert, Kunstchronik 16. 18. Juli 25) oder ihr beistimmen, wie dies von den oben zitierten beiden Gelehrten geschehen ist, nämlich die Anschauung, daß das Uneuropäische, das die spanische Kunst in ihrem Gesamteindruck zeigt, zurückzuführen ist auf das Afrikanische, das sich in Landschaft, Rasse, Geschichte und Kunst gleichermaßen ausspricht. Um dies zu beweisen, brauchte ich den geographischen Abschnitt, ausgehend von der Darlegung der Tatsache, daß Spanien in tertiärer Zeit gar nicht zu Europa gehört hat, einen Zwischenkontinent gebildet und daß es zwischen Meeresteilen lag, die bestanden, wo jetzt die Garonne fließt und wo heute die Libysche Wüste sich ausdehnt. Meine geographischen Ausführungen, von denen ich im Nachwort ausdrücklich gesagt habe, daß sie nicht auf eigenen „Forschungen" beruhen, sondern auf Quellen, die dort angegeben sind, brauchten sich aber bei den baskischen Provinzen, die Mayer anführt, nicht zu verbreiten, da diese für mein Thema unwichtig waren. *Alfred Kuhn.*

Verschiedenes

DAS KARL ERNST OSTHAUS-ARCHIV

Der Verlag von Georg Müller, München, der seinerzeit den wertvollen Bestand des Archivs mit rund 20000 Platten erworben hatte, hat nun den ersten Schritt getan, das umfangreiche Material der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Als erster Teil eines Gesamtkatalogs erschien nämlich soeben unter dem Titel „Deutsche Kunst bis 1800" ein ausgezeichnetes Verzeichnis der unter diesen Begriff fallenden Lichtbilder des Archivs, dem weitere Kataloge: „Deutsche Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts", „Schweiz, Belgien und Mittelmeerländer", „Ostasien, Australien und Amerika" folgen sollen.

Der mit einem wertvollen Sachregister versehene Teil I bringt im Anhang zahlreiche Probetafeln, die von der Qualität des Materials restlos überzeugen. Der Preis des Verzeichnisses beträgt M 1.—. *B.*

BERLIN

Das Kultusministerium hat soeben unter den preußischen Bildhauern einen Wettbewerb zur Gewinnung von Entwürfen für zwei Brunnenanlagen im Botanischen Garten in Berlin-Dahlem ausgeschrieben. Bestimmungsgemäß sollen die Brunnen in der Grundform und Größe gleich und zirka 1,60 m hoch sein. Zur Beseitigung aufgetretener Zweifel wird bekanntgegeben, daß diese Höhe nur für die Wasserentnahmestellen maßgebend ist. Die Brunnen selbst dürfen höher sein, sollen sich allerdings in ihren Größen dem Charakter des Gartens einfügen.

Die Ausführung soll in wetterbeständigem Material erfolgen. Näheres durch die Akademie der Künste, Berlin. *r.*

BRÜSSEL

Am Geburtshaus von Félicien Rops in Namur (Belgien) wurde am 20. September auf Veranlassung einer Vereinigung wallonischer Kunstfreunde eine Gedenktafel enthüllt. *H.*

Bevorstehende Versteigerungen

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG CASTIGLIONI

Mit zwei Tafeln

Die Sammlung Castiglioni, die vom 17. bis 20. November in Amsterdam bei Frederic Muller zur Versteigerung kommt, besitzt keinen eigentlich persönlichen Gesichtsausdruck. Die Masse des Vorzüglichen, die sie enthält, läßt keinerlei fanatische Vorliebe des Sammlers für ein einziges Gebiet, einen einzigen Stil, eine einzige Zeit oder Kunstgesinnung sehen. Mit Hilfe reichlich zur Verfügung stehender Geldmittel wurde nach dem Besten gegriffen, was in Deutschland während der Verkaufsnotzeiten zur Veräußerung kam, aber dieses Beste, in solcher Überfülle beieinander, drückt doch, letzten Endes, eine Besitzgier aus, die amerikanisch-halbkultiviert anmutet. Man hat nicht das Gefühl, wenn man durch die Räume des Versteigerungslokals in Amsterdam geht, daß hier ein All von Kostbarkeiten durch die menschliche Hingabe eines einzelnen organisch verschmolzen und so zu seinem inneren Eigentum gemacht wurde: Bilder, Statuen, Möbel und Stoffe, sie blieben im Zustande bloßer Wertobjekte gleich wie Ländereien, Bergwerke, Fabriken, Zinshäuser; sie verkörpern Reichtum, nicht Seelentum, und so ist es vielleicht folgerichtig, daß so rasch nach ihrer Entstehung diese außerordentliche Kunsthabe schon wieder in alle vier Winde zerstreut wird.

Als Marktereignis dürfte die Versteigerung ein Datum werden. Die Preise, die Castiglioni anlegen konnte, werden in überaus zahlreichen Fällen nicht zu halten sein. Daß die Endsumme des Versteigerungserlöses beträchtlich sein wird, steht fest. Denn hier steht wirklich nur Bestes, in der Abstammung genau Beglaubigtes, kunstgeschichtlich Repräsentatives beieinander. Der zweibändige Katalog, den das Versteigerungshaus herausgegeben hat, fußt auf den Befunden von L. Planiscig, des Beraters, an den Castiglioni sich hauptsächlich hielt. Der Band „Gemälde, Antiquitäten" umfaßt 406, der Band „Antike und Renaissancebronzen" 133 Nummern. Das früheste Stück italienischer Malerei ist eine Toskaner Madonna aus dem 15. Jahrhundert, auf Holz gemalt, in der Starre des Ausdrucks an die Technik der Mosaikdarstellung erinnernd. Von hier spannt sich der Bogen über eine Kreuzabnahme aus dem florentinischen Kreise Giottos, über zwei Evangelistengestalten der Siener Schule (14. Jahrhundert), über Neri di Biccis Engelssturz (Florenz) zu Filippino Lippi (Christus am Kreuz) und zu den Künstlern Venedigs, unter denen Carlo Crivelli's Madonna mit dem Kinde hervorgehoben sei. Überaus reif und groß ist das Bildnis eines Gelehrten von Bernardino Licino, inbrünstig das Selbstporträt Pietro Marescalcos, dunkel-musikalisch das Bildnis des Marc Antonio Savelli von Alessandro Moretto. Der wissende, der überlegene Mensch blickt einen aus Jacopo Tintorettos Bildnis eines vornehmen Venezianers an, und zeitlich viel später ist es Francesco Guardi, der mit seinem Bildnis einer vornehmen Dame eine für ihn und für seine Zeit überraschende Höhe kennerischer, feinschmeckerischer Seelennachbildung erreicht. Dazwischen steht Correggios berühmte Verlobung der heiligen Katherina, stehen die Putten auf Wolken von Tizian, steht des Genueser Bernardo Strozzis „Christus und die Samariterin am Brunnen", stehen die Venediger Stadtansichten von Bernardo Belloto und Antonio Canale. In ihrer überwiegenden Mehrzahl entstammt dieser italienische Grundstock der Sammlung Castiglioni der Wiener Sammlung Miller von Aichholz, die auch zur Kollektion der Bronzen die wichtigsten Stücke beisteuerte.

Unter den Bildern deutscher Meister seien angeführt: ein dreiteiliges Andachtsbild des Meisters Wilhelm von Köln, ein Rundbildchen mit der römischen Lukretia von Lukas Cranach (aus der Sammlung Stroganoff), von diesem außerdem das Bildnis eines bärtigen Mannes. Die Brücke zu den Niederlanden schlägt Joos van Cleves Selbstbildnis mit der Nelke, Ysenbrants seltsam verinnerlichtes Bildnis eines jungen Mannes, Mabuses Jungfrau mit Kind. Die niederländische Blütezeit vertreten drei Werke von Peter Paul Rubens, das Porträt seines Bruders Philipp (aus der Sammlung Hollitscher), Bildnis eines Mannes im Profil (aus der Sammlung L. Knaus), der Wagen des Phöbus, Skizze zu einem Deckengemälde (aus der Sammlung A. Oppenheim, Köln). Von Anton van Dijk sei das noble Bildnis des Marchese Spinola, von Frans Hals das frühe Bildnis eines jungen Mannes mit dem Handschuh genannt. Von Gerard Terborch und Thomas de Keyser liegen Männerbildnisse, von J. van

Josse van Cleve, Selbstbildnis

Kat.-Nr. 45. Versteigerung der Sammlung Castiglioni am 17.—20. November 1925
bei Frederic Muller in Amsterdam

Ant. van Dijk. Marquise de Spinola

Kat.-Nr. 57. Versteigerung der Sammlung Castiglioni am 17.—20. November 1925
bei Frederic Muller in Amsterdam

Ruijsdael eine Waldlandschaft, von Aert van der Neer eine Eisszene mit belebter Staffage, von van Goyen zwei braunverdämmernde Flußlandschaften, von Jan Steen ein häusliches Interieur, von Jurien van Ovens eine Gesellschaftsszene vor. Rembrandt steht in dieser Schaar von Landsleuten mit dem impressionistisch gemalten, 1635 datierten Brustbild eines vornehmen holländischen Herren, das sich zuletzt in der Sammlung Hollitscher befand.

Neben diesem Bilde und dem Correggio ist die Aufweckung des Lazarus von Nicolas Froment eines der Hauptstücke der Sammlung. Die Entstehungszeit des Werkes ist wahrscheinlich später als die des 1461 gemalten, heute in den Uffizien hängenden Bildes gleichen Inhalts anzusetzen. Bei der Versteigerung der Sammlung Kaufmann, aus der das Werk stammt, stand es im Mittelpunkte.

Die Bronzen umfassen einen Zeitraum von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Herausgegriffen seien der Kriegsgott aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert (italienische Arbeit), ein schreitender Panther, eine Doppelherme mit eingesetzten Silberaugen. Vielleicht noch früher anzusetzen, als dies Planiscig tut, ist eine wundervoll strenge kapitolinische Wölfin. Der Paduaner Andrea Riccio ist mit nicht weniger als acht außerordentlichen Arbeiten vertreten. Der Herkules mit der Keule von Francesco da Sant'Agata wird bekanntlich von W. Bode als eines der bedeutendsten Werke beurteilt, die aus der Renaissance in der jüngsten Zeit zum Vorschein gekommen sind. Gewaltig ist ein schreitender Stier aus Norditalien (um 1500), beschwingt die berühmte Negervenus mit dem Spiegel von Alessandro Vittoria, von der nur zwei Exemplare bekannt sind. Von den übrigen Meistern möge es hinreichen, hier einige ihrer Namen zu nennen: Tiziano Aspetti, Girolamo Campagna, Niciolo Roccatagliata, Giambologna und seine Schüler Francavilla, Susimi.

Um hier die plastischen Werke anzuschließen, so seien ein Tabernakel von Andrea della Robbia, zwei Reliefs von Francesco di Giorgio, die Stuccoplastiken von Donatello, die allegorische Statue der Tugend von Antonio Rizo, die aufrechtstehende Madonna mit dem Kinde von Jacopo della Quercia, der kniende Engel von Benedetto da Majano, die Marmormadonnen von Tomaso Fiamberti und Domenico Roselli herausgegriffen.

Schöne Stücke enthält die Kollektion der Goldschmiedearbeiten, nämlich Humpen und Kelche aus Augsburg und Nürnberg, eine venezianische Nachtlampe (um 1500), Kelche und Reliquiare.

Die Textilienkollektion bietet vier Medici-Gobelins (früher der Prinzessin Mathilde, Paris, gehörig), gewirkt in Brüssel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Manufaktur von Bauvais ist mit einem Gobelin nach einem Karton von François Boucher, eine Gesellschaft beim Vogelfang darstellend, sowie mit einem Stück nach einer Szene aus Turandot nach einem Entwurfe des gleichen Künstlers vertreten. Kirchenmäntel aus dem 15. und 16. Jahrhundert, Baldachine aus der römischen Renaissance, ein persischer Tierteppich aus dem 16. Jahrhundert vervollständigen die Abteilung gewirkter und gewobener Kunstwerke.

Unter den Möbeln sind an erster Stelle eine Reihe von Truhen aus Florenz und Oberitalien, Truhen des Cinquecento und gotische Truhen aus dem Norden, dazu Truhenbänke aus Florentiner Palästen, Tische und Kredenzen, Sessel und Stühle der gleichen Herkunft, Kästen des 15. und 16. Jahrhunderts (der Bambocci-Kasten aus der Sammlung Miller von Aichholz!), Kästen und Möbel aus Frankreichs bester Handwerkszeit zu nennen. *H.*

KÖLN

Eine bedeutende Sammlung historischer Waffen, vornehmlich des deutschen 16. Jahrhunderts, aus dem Nachlaß des verstorbenen Generalfeldmarschalls Grafen von Waldersee und anderem Besitz gelangt vom 10.—12. November in Köln bei Lempertz zur Versteigerung. — Dieser Waffensammlung, deren Hauptbedeutung in den prächtigen und hervorragend gut erhaltenen Hieb- und Stichwaffen des 16. Jahrhunderts beruht, sind zwei andere Nachlässe (Fritz Hölscher, Köln und Professor Wedewer, Wiesbaden) angegliedert mit italienischen und deutschen Möbeln des 16.—18. Jahrhunderts, drei großen flandrischen Tapisserien der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, guten Perserteppichen, chinesischer und japanischer Kleinkunst, chinesischem und europäischem Porzellan, deutschen Fayencen, gotischen Holzbildwerken, Bildnis-Miniaturen usw.

LEIPZIG

Obgleich der im Privatbesitz vorhandene Bestand erstklassiger alter Graphik in Deutschland immer geringer wird, ist es der Firma C. G. Boerner in Leipzig

wiederum gelungen, für ihre Herbstauktion ein äußerst reichhaltiges Material zusammenzubringen, das in mehreren Katalogen beschrieben wird. Es handelt sich zunächst um einen mit vielen Lichtdrucktafeln ausgestatteten Katalog von Kupferstichen alter Meister, der drei bekannte Privatsammlungen umfaßt und umfangreiche Serien der großen Hauptmeister Dürer, Rembrandt, Schongauer, Mecken, Ostade, Leyden, der Kleinmeister usw. enthält. Dabei finden sich zahlreiche Hauptblätter in erster Qualität, und manches äußerst seltene Blatt, das sonst nicht vorzukommen pflegt. Dieser Katalog umfaßt ungefähr 1000 Nummern. Aus einem königlichen Schlosse stammt der Inhalt eines zweiten Katalogs. Kupferstiche und Farbendrucke englischer und französischer Meister des 18. Jahrhunderts, etwa 700 Nummern. Diese Sammlung wurde aus einem großen Bestand ausgewählt und enthält infolgedessen ausschließlich gesuchte Blätter der hervorragendsten Künstler jener Zeit, und von diesen meist stattliche Serien. Die schwarzen Drucke überwiegen naturgemäß die Farbendrucke, zeichnen sich aber meist durch ungewöhnlich schöne Qualität aus. Endlich wird noch eine Sammlung alter sächsischer farbiger Städte-Ansichten versteigert, die mehrere tausend Blatt in 500 Katalognummern vereinigt. Es handelt sich wohl um eine der schönsten Privatsammlungen dieser Art, die es überhaupt gibt. Man könnte beinahe von Vollständigkeit reden, was um so mehr sagen will, als diese Blätter besonders in tadelloser Erhaltung in den letzten 20 Jahren fast gänzlich aus dem Handel verschwunden sind. Leipzig ist aus der Sammlung ausgeschlossen, dagegen bildet Dresden ungefähr ein Viertel des ganzen Bestandes und einen Hauptreiz der Sammlung. Die hier genannten Versteigerungen werden die einzigen großen Auktionen alter Graphik sein, die in diesem Herbst überhaupt stattfinden. *r.*

MÜNCHEN

Am 1. Dezember 1925 versteigert Hugo Helbing die „Gemäldesammlung eines mitteldeutschen Kunstfreundes". Die Sammlung umfaßt nur 55 Gemälde; auf diesen engen Raum konzentriert sich die Zeit von Spitzweg bis zu Liebermann. Die markantesten Namen dieser Zeiten sind hier vertreten und geben einen interessanten Überblick von Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Die Gründer der Münchner Sezession sind vertreten durch F. v. Stuck, H. v. Habermann, Albert v. Keller, Fritz v. Uhde, Leo Samberger und Heinrich von Zügel. Die Sammlung läßt auf den Geschmack und den guten Blick ihres Schöpfers schließen. *r.*

BERLIN

Durch Zusammenlegung der beiden Firmen Graph. Kabinett J. B. Neumann und der Kunsthandlung Karl Nierendorf wurde in der Lützowstraße 33 ein neues Ausstellungsunternehmen unter der Firma Neumann & Nierendorf eröffnet. In sorgfältig gewählten wechselnden Ausstellungen sollen die künstlerischen Strömungen unserer Zeit gezeigt werden. *r.*

Nach Schluß der Redaktion

DER NEUE DIREKTOR DES STÄDT. MUSEUMS ZU ERFURT

Zum Leiter des Städt. Museums in Erfurt ist Dr. Herbert Kunze gewählt worden. Dr. Kunze promovierte 1922 in Halle bei Prof. Paul Frankl, war dann als Assistent am Landesmuseum in Oldenburg tätig und versah seit einem Jahr das Amt des Inventarisators der Provinz Sachsen in Erfurt. Sein großes, grundlegendes Werk über „Die Plastik des 14. Jahrhunderts in Sachsen und Thüringen", herausgegeben vom deutschen Verein für Kunstwissenschaft, sowie ein kleinerer Band über „Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland" haben seinen Namen in den kunstwissenschaftlichen Kreisen Deutschlands bekannt gemacht. *e.—*

JENA

Karl Crodel, der ausgezeichnete Jenaer Maler, hat in einem Treppenhaus des Universitätsgebäudes eine fortlaufende Reihe von Wandgemälden geschaffen, die, Szenen aus dem griechischen Befreiungskampfe darstellend, zu den bisher glücklichsten Schöpfungen des Künstlers gehören. Die Malereien, die sich seitlich und oberhalb des Eingangs zum archäologischen Institut befinden, sollen demnächst eingehender gewürdigt werden. *P.*

Ernst Fries

Ein Beitrag zur Bildkunst der Romantik

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln — Von CURT GRAVENKAMP

DAS Problem für die Kritik der romantischen Bildkunst besteht zunächst in der Überwindung einer begrifflichen Fiktion, die mit dem Wort „Romantik" als einer überwiegend dichterisch-philosophischen Geistesrichtung gegeben zu sein scheint. Den Ausgangspunkt jedoch zu einer klaren und exakten Einstellung gegenüber den Leistungen der bildenden Kunst der Romantik kann allein die Einsicht bieten, daß jene Epoche der Geistesgeschichte genau wie jede andere von einem Einheitsgesetz beherrscht wird, das in allen überhaupt möglichen Erscheinungsweisen zum Ausdruck kommen mußte. Die Verschiedenheit der seelischen Ausdrucksmittel darf zwar nicht über die Gemeinsamkeit ihrer geistigen Grundform hinwegtäuschen; doch jedes Wollen, soweit es geistig bestimmt ist, hat unendlich viele Wirkungsarten, und es ist nichts ungerechter, eine seiner ausgewirkten Möglichkeiten anderen, heterogen verschiedenen Ausdrucksformen als Maßstab für ihre Bewertung zugrundezulegen. Die Beurteilung der romantischen Bildkunst läuft leicht Gefahr, in der Form der romantischen Dichtung — dem Gehalt nach als die romantische Urform erkannt und bestimmt — das Fundament zu sehen, auf dem sie ihre eigene Methode aufbauen könnte. So sehr wir jedoch wissen, daß nur die Geistesäußerung echt und unserer Beachtung wert ist, die mit eigenen Formen schafft, so sehr muß auch die nachschaffende Kritik ihre Analyse auf diese Formen allein richten und von allen sich oberflächlich einstellenden Parallelen reiner Inhaltsmomente zunächst absehen: denn diese bedeuten ja nur den gemeinsamen Stoff und ersten Anlaß zu dem, was jede Kunst- und Denkart auf ihre besondere Weise zu formen hat, und es wäre nichts falscher als den Stoff zum Maßstab für die Beurteilung der bildenden Kunst zu nehmen, nur weil er in der Dichtung bereits in seiner Formwerdung klar erkannt worden ist.

Die Geschichte der Würdigung der romantischen Bildkunst schlug ganz folgerichtig die Richtung ein, die zu einer allmählichen Emanzipation der Kunst von romantischer Dichtung und Philosophie führen muß. Zunächst erkannte man in der überwiegend stofflich bedingten, religiösen Kunst der Nazarener die unmittelbare Analogie zu dem poetisch-romantischen Weltgefühl; noch bei der Entdeckung Philipp Otto Runges und Caspar David Friedrichs war die Versuchung groß, Runges mystische Naturversenkung und Friedrichs mythische Naturdeutung zum Anlaß zu nehmen, in dem zum ethischen Gehalt geläuterten Bildstoff das Wesentliche zu sehen, ohne die nunmehr instinktiv gewonnene Gewißheit, daß man es hier mit urromantischen, spezifisch bildkünstlerischen Geistesäußerungen zu tun habe, durch nachschaffende Klarlegung der bildnerischen Formprinzipien zu einer höheren Erkenntnis zu erweitern. Gewiß muß eine durch Inhaltsmomente in ihrem Kern bestimmte künstlerische Leistung in ihren Antrieben wenigstens nach diesen beurteilt werden; aber je mehr das Kunstwerk selbst im Laufe der Gestaltung zur reinen Form fortschreitet, um so mehr hat auch eine auf letzte Einsicht gerichtete Bildanalyse sich schließlich auf die Deutung der formenden Kräfte einzustellen. Je weniger poetischen Inhalt das Bild hat, um so leichter ist naturgemäß die Aufgabe, und die Kenntnis der

führenden Meister der romantischen Landschaftskunst ließ der Betrachtung als einziges materielles Symptom den Charakter der dargestellten Landschaft übrig. Aber auch hier ist die Gefahr groß, in diesem wieder den Schwerpunkt des Ganzen zu sehen, ohne daß die Ausdrucksform restlos zum Maßstab des künstlerischen Temperaments erhoben wird, so daß die Frage noch zu beantworten bleibt, wieweit jenes die Realität der Natur zu einer Romantik des Geistes umzugestalten befähigt war.

Es scheint mir, daß eine bisher wenig beachtete Persönlichkeit aus dem Kreise der Heidelberger Romantik über die Leistung der Landschaftsmalerei innerhalb der Romantik gerade nach der Seite ihrer Formensprache hin die Klarheit vermittelt, die zur Festigung der Einsicht in das, was romantische Form auf dem Gebiete der bildenden Kunst sei, wesentlich beitragen kann. Ernst Fries wurde erst durch die Ausstellung „Heidelberger Maler der Romantik", die das Kurpfälzische Museum der Stadt Heidelberg im Sommer 1919 veranstaltete, der Öffentlichkeit bekannt. Er wurde am 22. Juni 1801 als Sohn des reichen Krappfabrikanten Chr. A. Fries in Heidelberg geboren. Schon früh erhielt er starke künstlerische Anregungen, zunächst durch die Bildergalerie der Brüder Boisserée und die Gemäldesammlung seines Vaters, der besonders die Meister der niederländischen Landschaft und die der klassisch-heroischen Richtung sammelte. Um 1810 erhielt er seinen ersten künstlerischen Unterricht, gemeinsam mit Karl Rottmann und Karl Philipp Fohr bei Friedrich Rottmann in Heidelberg, 1812 bei Karl Kuntz in Karlsruhe; 16jährig kam er bereits nach München und unternahm seit 1819 größere Studienreisen an die Bergstraße und an den Rhein, in die Württembergische Alb und in die Schweiz. Von 1823—1827 war er in Italien, und hier entwickelte sich seine Kunst zu höchster Reife; Florenz, Rom und Neapel waren die Stätten seiner Wirksamkeit, und seine Hauptanregungen empfing er von der italienischen Landschaft selbst, weniger von J. A. Koch, Richter, Reinhold, Karl Rottmann, Wallis und Schilbach, zu denen er nur flüchtig in künstlerische Beziehung trat. 1827 kehrte er in die Heimat zurück, 1831 wurde er zum Hofmaler des Großherzogtums Baden ernannt und stand jetzt auf der Höhe seiner Wirksamkeit. Viele Bildaufträge des In- und Auslandes ergingen an ihn. Mitten in seiner glänzenden Laufbahn ergriff ihn das Scharlachfieber, an dessen Folgen er im Alter von zweiunddreißig Jahren am 11. Oktober 1833 starb. — Es ist merkwürdig, wie die drei Hauptabschnitte seines Lebens: die voritalienische, die italienische und die nachitalienische Zeit sich auch innerhalb seiner künstlerischen Entwicklung scharf voneinander absetzen und zugleich die Etappen bezeichnen, welche den Fortgang der bildenden Kunst bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts bestimmen. Wir wählen aus dem reichen Gesamtwerk des Künstlers, das rund fünfhundert Arbeiten umfaßt, zwölf Zeichnungen aus, an denen wir seinen Entwicklungsgang aufzuzeigen versuchen. Wir schließen in diesem Überblick die Ölgemälde aus, weil sie sein Wesen erst in den letzten Lebensjahren eindeutig ausdrücken, und weil ihm die Zeichnung überhaupt unmittelbarer entspricht.

Die Bleistiftzeichnung der Weinlaubranke (Abb.) aus dem Jahre 1819 stellt eines der ersten Zeugnisse für die Grundnote der Friesschen Kunst dar, sich der Natur rein mit dem Augensinn anzunähern; typisch für die frühe Entstehungszeit ist es, daß nicht ein das ganze Wachstum erfassender großer Linienzug diese Pflanzenranke neugestaltet, sondern daß in dem Sonderdasein jedes Blattes und jedes Teils des Stengels das eigentliche pflanzliche Leben zum Ausdruck gebracht wurde; das Minimum an wirklich gestalteter Form in den zarten, ohne merklichen Druck geführten Konturen ist mehr Erzeug-

Ernst Fries

Pflanzenstudie aus dem Skizzenbuch. 1819/22. Blei
Bankdirektor Fremerey, Heidelberg

Ernst Fries

Die Karl-Theodor-Brücke in Heidelberg von Süden her. 1818. Blei
Kunsthalle, Mannheim

Ernst Fries

Baum- und Wurzelstudie. 1827. Blei
Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

Ernst Fries

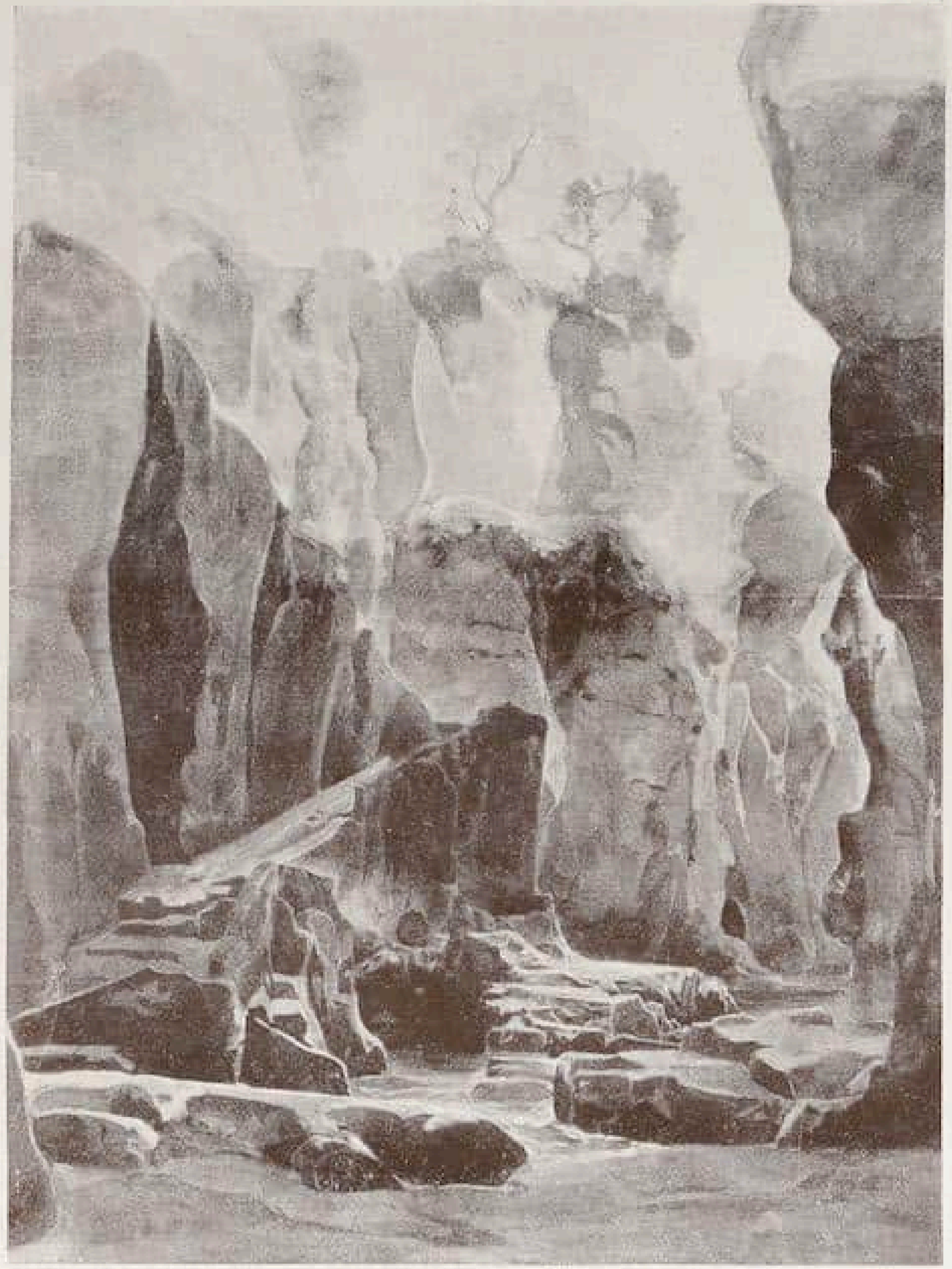
Baum- und Felsenstudie. 1827. Aquarell
Nationalgalerie, Berlin

nis einer dichterischen als bildnerischen Einbildungskraft und erinnert in der frommen Ehrfurcht der Natur gegenüber an Landschaftszeichnungen der Nazarener, bei denen oft die Umrisse ähnlich zaghaft und wie im Traume geführt sind. Eine vornehmlich menschlich bestimmte Lebensempfindung spricht sich in jedem der gesondert erfaßten Teile aus, nicht ein in höherem Sinne unpersönliches, das Ganze gleichmäßig durchwaltendes Naturleben. — Ganz anders bei der großen Bleizeichnung nach Bäumen und Felsen, die 1826 in Italien entstanden ist (Abb.). Hier kann man wirklich von einer Erfüllung dessen reden, was Carus „Erdlebenbildkunst" nannte, in der „kunstgemäß gestaltete reine Naturerkenntnis zur edlen Poesie sich wandelt", oder an das, was Tieck im „Abdallah" gesagt hat: „Im Felsen und im Gesträuch steht der Unfaßliche vor mir." Ähnlich spricht auch Novalis von besonderen Arten von Seelen und Geistern, welche Bäume, Steine und Landschaften bewohnen. Diese mystische Seite der Romantik ist es, die hier bei Fries zum Ausdruck kommt; nirgends in der ganzen Landschaftskunst zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist so sehr das Gefühl für das lautlose Wachstum und das geheime Leben der Natur so klar und eindeutig gestaltet worden, nicht wie bei der frühen Weinlaubranke ein vom Menschen her in die Natur hineingefühltes, sondern ein aus ihr herausgesehenes Leben. Die Weinlaubranke war aus jedem organischen Zusammenhang herausgelöst wiedergegeben worden, und die liebevolle Wiedergabe jeder Einzelheit gab zwar ein Höchstes an Naturversenkung, der jedoch die treibende Kraft, der einheitliche Vorgang des Wachsens verborgen geblieben war. Demgegenüber ist der Baum auf der späteren Zeichnung in einen großen organischen Zusammenhang hineingestellt worden, und die Linienführung ist im Unterschied zu dem fortgesetzten Umbiegen und Umknicken bei dem früheren Blatt eine von vornherein in sich selbst bewegte, und indem die Schatten sich jeder Ein- und Ausbuchtung des Stammes unlösbar binden, ist das Hauptdarstellungsmittel nicht wie dort die zackige Linie sondern die plastische Rundung, und das Ergebnis ist keine Abstraktion sondern eine Konkretisierung der Wirklichkeit... Ebenso gibt die etwa um die gleiche Zeit entstandene Aquarellzeichnung (Abb.) den unmittelbaren Eindruck eines elementarpflanzlichen, körperhaften Zustandes und deutlicher noch das Ineinanderübergehen vegetativen und mineralischen Lebens. Unbekümmert um bildmäßige Harmonie wurde dieses Stück Natur in eine Ecke des Blattes hineingerückt, und ebenso wie bei der eben besprochenen Zeichnung bestimmt auch hier der Umriß alle Binnenformen so, daß beide zu einer plastisch-organischen Körperlichkeit zusammenwachsen. Ähnlich wie etwa auf Schwinds „Rübezahl" in der Schackgalerie ist die Form der Bäume und Felsen die Geschichte ihres Wachstums. Aber während bei Schwind die Bäume nach einem Wort Fritz Burgers „wirklich verzauberte Wesen sind, die den Gang des Rübezahl mit neugierigen Augen begleiten", und das Gestaltmotiv der Bäume durch das des Rübezahl bestimmt wird, ist bei Fries durch Angleichung der Wurzelformen an die Gesteinsformen in sich und für sich lebende Natur in Erscheinung getreten. Geht bei Schwind die Landschaft aus einer poetisch gefühlten menschlichen Stimmung hervor, so ist sie bei Fries als in reiner Sichtbarkeit sich offenbarender Naturwille erfaßt worden, und die dickleibigen Buchenstämme bedeuten bei Schwind in die Natur übertragenes menschliches Körpergefühl, während bei Fries das in den Organismen sich regende Leben als Verkörperung des ewigen Willens in der Natur in einem Linienzug gestaltet wurde, der diese Formen als solche werden und erscheinen lassen will, nicht sie begrenzen und inhaltlich deuten;

man könnte fast sagen, daß die Darstellungsart selbst Ausdruck und Werkzeug dieses überpersönlichen Willens sei.

In der ganzen Zeit seines Aufenthaltes in Italien zog Fries das Aquarell dem Ölbild vor; es scheint überhaupt seinem Wesen am ersten entsprochen zu haben, da es von sich aus schon auf eine Klarlegung farbiger Erscheinungszusammenhänge eindeutiger ausgeht als es die Öltechnik je vermag. Die dem Aquarell eigenen durchsichtigen Mischungen sind ein Mittel, das dem Streben nach Klärung der Erscheinung stark entgegenkommt; gerade einem Künstler wie Fries mußte sie besonders liegen, da sie unter der Oberfläche der Erscheinung noch die unterhalb ihrer befindliche Schichtung ahnen zu lassen vermag. So legen sich auf dem Aquarell einer Felsschlucht bei Sorrent vom Juli 1826 (Abb.) die einzelnen Töne klar geschieden auseinander wie die Steinschichten in der Natur; die vom Wesen der Felsen unabhängige, von der zerstörenden Wirkung des Wassers bedingte Wandlung ihrer Form, dieses Gegeneinander von Naturkräften, wurde in der Durchsichtigkeit neben- und übereinandergelegter Farbflecke erkannt und wiedergegeben und dadurch die unmittelbare, an sich unsichtbare stetige Wandlung und Verwandlung der Felsblöcke, ihr innerstes und eigenstes Leben sichtbar gemacht. Nicht nur das Jetzt, sondern auch das Vorher in jedem seiner Momente, das ganze gestalthafte Werden tritt in dieser schleierlosen Malerei hell zutage. — Ähnlich wie bei diesen Felsen hat Fries die der Natur latente Spannkraft in dem Aquarell nach den Zypressen von Tivoli vom Oktober 1826 zum Ausdruck gebracht (Abb.). Auch hier sind die Bedingungen Wesens der Bäume als die ihrer Form gesehen, die ihrerseits jedoch erst das Verstehen des pflanzlichen Organismus ermöglicht. In diesem Aquarell ist vielleicht das Höchste gegeben, was ein menschliches Auge der Erscheinungswelt entnehmen kann; von aller rein dichterischen Romantik ist Fries hier am weitesten entfernt, und das Auge ist in höchstem Sinne zum Organ der Seele geworden.

Daß diese Klarheit des Gesichtssinns die künstlerischen Leistungen von Fries schon in frühester Jugend bestimmte, lehrte uns bereits jene zuerst betrachtete Rankenstudie. Doch nicht nur in Einzelstudien, sondern auch in ganzen Landschaftsdarstellungen kommt dieser herrschende Grundzug zum Ausdruck. Die Zeichnung der Karl-Theodor-Brücke in Heidelberg vom Jahre 1818 (Abb.) trägt die Kennzeichen der Jugendepoche des Künstlers. Wie bei der zuerst betrachteten Weinlaubranke ist die Erscheinung in jedem ihrer einzelnen Teile geklärt, und auch hier ist ein an jedem dieser Teile haftender Strich Ausdruck eigenen menschlichen Verharrens in der sich darbietenden Sichtbarkeit. Es ist dann nur ein Schritt weiter, wenn in dem Aquarell „Aquädukt in der Campagna" vom März 1826 (Abb.) die Farbe nicht Ausdruck eines malerischen Stils ist, sondern in ähnlicher Weise einer plastischen Formklärung dient, wie sie uns an den grandiosen Baum- und Wurzelstudien aus Italien bereits entgegengetreten war. Das Blatt aus der Campagna gehört zu einer im Frühling des Jahres 1826 in Rom entstandenen Gruppe von Aquarellen, die in glühender Farbigkeit Abendlandschaften wiedergeben, kurz nach Sonnenuntergang, wenn unter einem reinen und klaren Himmel eine gesteigerte Farbenintensität in allen Dingen lebt und die Umrisse der Berge, je mehr sie sich dem Horizont nähern, um so schärfer und bestimmter werden. Bei einem eigentlich malerischen Sehen hätte nichts näher gelegen, als die Grenzen der einzelnen Erscheinungskomplexe einander anzunähern und sie ineinander übergehen zu lassen; mit einer Stimmungslandschaft solcher Art haben wir es hier nicht zu tun,



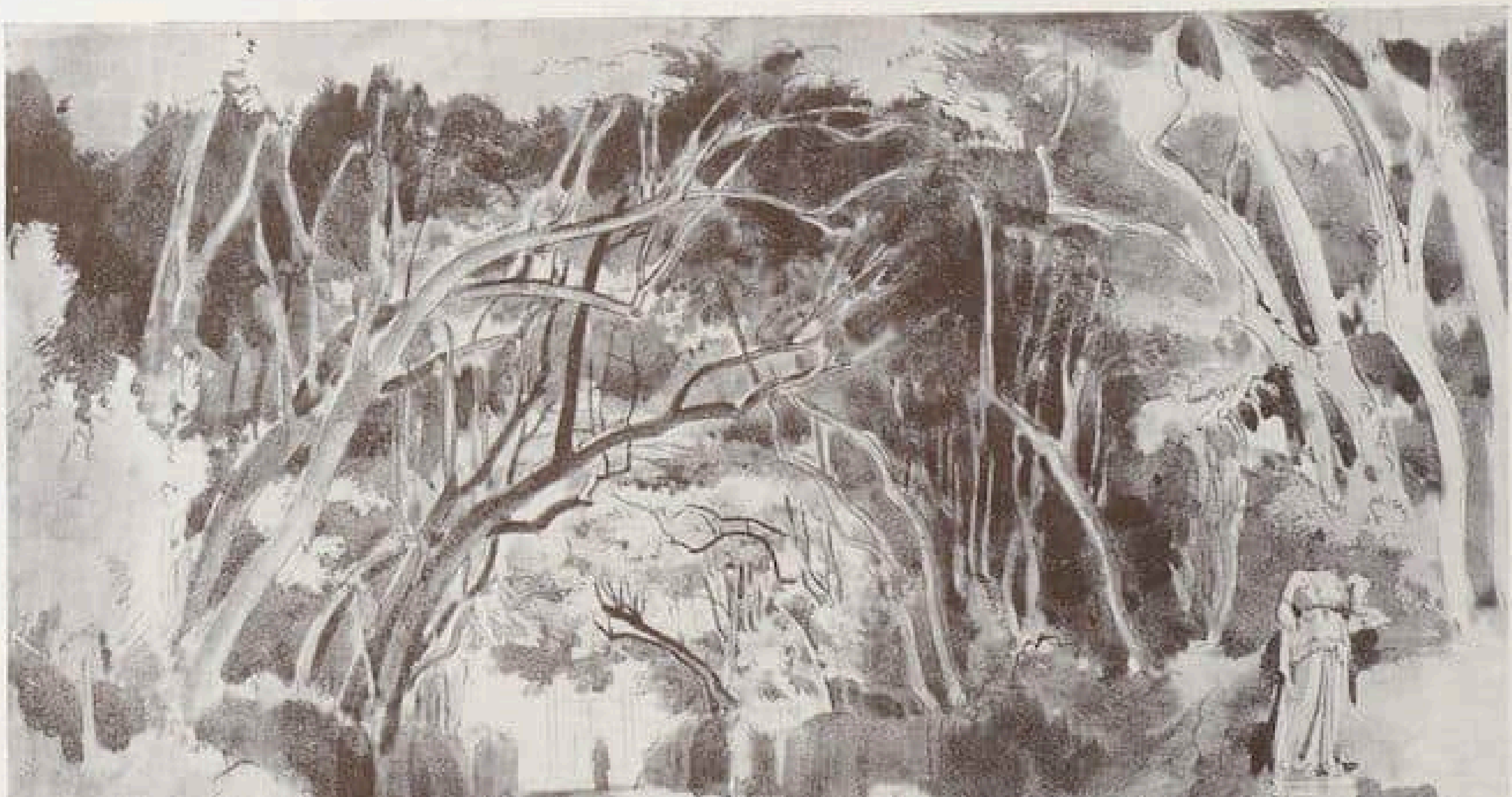
Felsige Schlucht bei Sorrent. 1826. Aquarell Nationalgalerie, Berlin

Zypressen von Tivoli. 1826. Aquarell. Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

Ernst Fries

Ernst Fries

Aquadukt in der Campagna. 1826. Aquarell
Städelsches Institut, Frankfurt a. M.



Ernst Fries

Parkweg bei Villa Borghesi. 1827. Aquarell
Nationalgalerie, Berlin

das Phänomen spricht rein durch sich und für sich und ist durch einen plastischen Gestaltungswillen zu einem in sich geschlossenen Organismus umgeformt worden. Es scheint, als ob der Charakter der italienischen Landschaft, die reine Luft und der klare Himmel diesem immer noch sich steigernden Drang des Künstlers nach Klärung der Erscheinungswelt entgegengekommen seien. Jedenfalls zeigt eine im Anfang des Jahres 1827 bei der Villa Borghese entstandene Aquarellzeichnung eines Parkwegs (Abb.) einen optischen Eindruck von höchster Klarheit. Mit virtuoser Kraft ist die Herauslösung der in verwirrender Mannigfaltigkeit sich kreuzenden und überschneidenden Baumstämme und Zweige aus den hell durchsonnten Laubmassen erreicht worden und das Wölben und Sich-Biegen in seiner eigenen organischen Funktion wiedergegeben. Es kommt weder auf den stimmungshaften Eindruck des Parkweges noch auf das Spiel von Lichtern und Reflexen an, sondern allein auf die Verdeutlichung eines körperhaft-organischen Lebens. — Die Bleizeichnung der „Häusergruppe auf Capri“ vom August 1826 (Abb.) lehrt in deutlicher Weise, wie das Überpersönliche der Landschaft, durch den gestaltenden Geist des Künstlers hindurchgegangen, als reine Form aus der Erscheinung hervortritt: das unerklärliche Wirken einer geheimnisvollen Macht geht durch diese Zeichnung, und es scheint, als ob die Häuserfronten zurechtgerückt und zurechtgebogen werden, bis sie unter dem Zwang gefügig werden, der ihnen in der Felspartie unten die Richtung wies; die Gegenwirkung der steilen Linie des Weges und der Umrisse von Mauern und Baumkuppen in der rechten Bildhälfte ist unmittelbar Funktion am Werden einer Gestalt, die nicht natura naturata ist, sondern natura naturans.

Die Landschaftsauffassung von Fries unterscheidet sich nach seiner Rückkehr aus Italien in die Heimat von der früheren fast so stark, wie sich die nordische Natur von der des Südens unterscheidet. Verlangte in Italien eine allerorts geklärte Sichtbarkeit eine bis zur höchsten Klarheit gesteigerte plastische Gestaltung, so kommt es nunmehr in der Wiedergabe der Landschaft Süddeutschlands auf deren spezifischen Charakter an, der in dem Zusammenschluß, in dem Übergehen der einen Form in die andere sich ausdrückt und künstlerisch nur mit malerischen Mitteln darstellbar ist. Es ist merkwürdig, wie dieser Gegensatz plastisch-malerisch für Fries mit der jeweiligen Einwirkung der italienischen und deutschen Landschaft auf seine Kunst zusammenfällt und die Scheidung fast unmittelbar nach seiner Rückkehr aus dem Süden sich eindeutig geltend macht. Diese Gegensätzlichkeit ist vor allem in der starken Objektivität von Fries begründet, die sich einer gegebenen Sichtbarkeit mit den ihr adäquaten künstlerischen Mitteln näherte. Eine große und einheitliche Bewegung geht auf einer Zeichnung des Neckartals bei Heidelberg vom September 1828 (Abb.) durch Bäume und Gesträuch und die Korngarben tragenden Frauen auf dem Wege; in allen Linien lebt ein kaum merkliches Schwingen, nichts mehr von Gegenspiel, nichts mehr von Härte. Es ist etwas völlig Neues gegenüber italienischen Arbeiten, daß nicht eine Einzelheit mehr in ihrem Organismus klargemacht wird, deswegen nicht, weil alle Dinge in Licht und Luft einander angeglichen sind. Erdwellen und Felsen ziehen den Umriß nicht fest an sich heran, da es auf die Klarheit ihrer Dichte und ihrer Schichtung nicht ankommt, und das Wachstum der Bäume drückt sich in ganz allgemeinen Linien aus, das Laub zerstiebt wie Flocken in der Luft. Die ausgleichende Bewegungsintensität der heimatlichen Landschaft bestimmte ihre gestalterische Umformung: Wurde die Tiefenbewegung der Landschaft in Italien aus dem Verhältnis

ihrer Einzelelemente, die sich additiv zusammenschlossen, verdeutlicht, so wird sie nun an der von vornherein bestehenden Einheit erfaßt, die nicht mehr nachmeßbar ist. Kein spitzer und scharf ergründender Stift legt das Besondere jeder Erscheinung bloß, sondern ein weicher allumfassender Linienzug eint alles Einzelne zu einem großen Ganzen. Der neuen Auffassung entspricht das neue Verfahren, das synthetische ist an die Stelle des analytischen getreten. Auf die plastisch-körperhafte Gestaltung der italienischen Landschaft folgt die malerisch-räumliche der nordischen Natur; es geht nicht um Kontraste, sondern um Bindung, nicht um Erkenntnis, sondern um Empfindung. — Ein großes Aquarell aus dem Jahre 1829 stellt Neckarsteinach mit dem Dilsberg dar (Abb.). In prangenden Farben spiegeln sich die Berge, der blaue Himmel mit einer blendend weißen Wolke in der kühnen Biegung des breit strömenden Flusses; sommerliches Hochgefühl und landschaftliche Heiterkeit, eine völlig aufgegangene Immanenz von Ich und Welt ist in der Harmonie der Übergänge eines Tons in den andern zum Ausdruck gekommen. Berge und Fluß wurden nicht von ihrem gesonderten Sein her erfaßt, sondern sie sind auch hier zusammengesehen in einem Strom menschlicher Empfindung, die sich angesichts des breiten Fließens des Wassers plötzlich ihres Geheimsten bewußt wurde. Vielleicht ist hier mit Mitteln bildender Kunst eine verwandte Stimmung gestaltet worden, wie sie sich in den Versen Hölderlins auf Heidelberg findet:

„... und die Gestade sahen alle ihm nach
und es bebte aus den Wellen ihr lieblich Bild..."

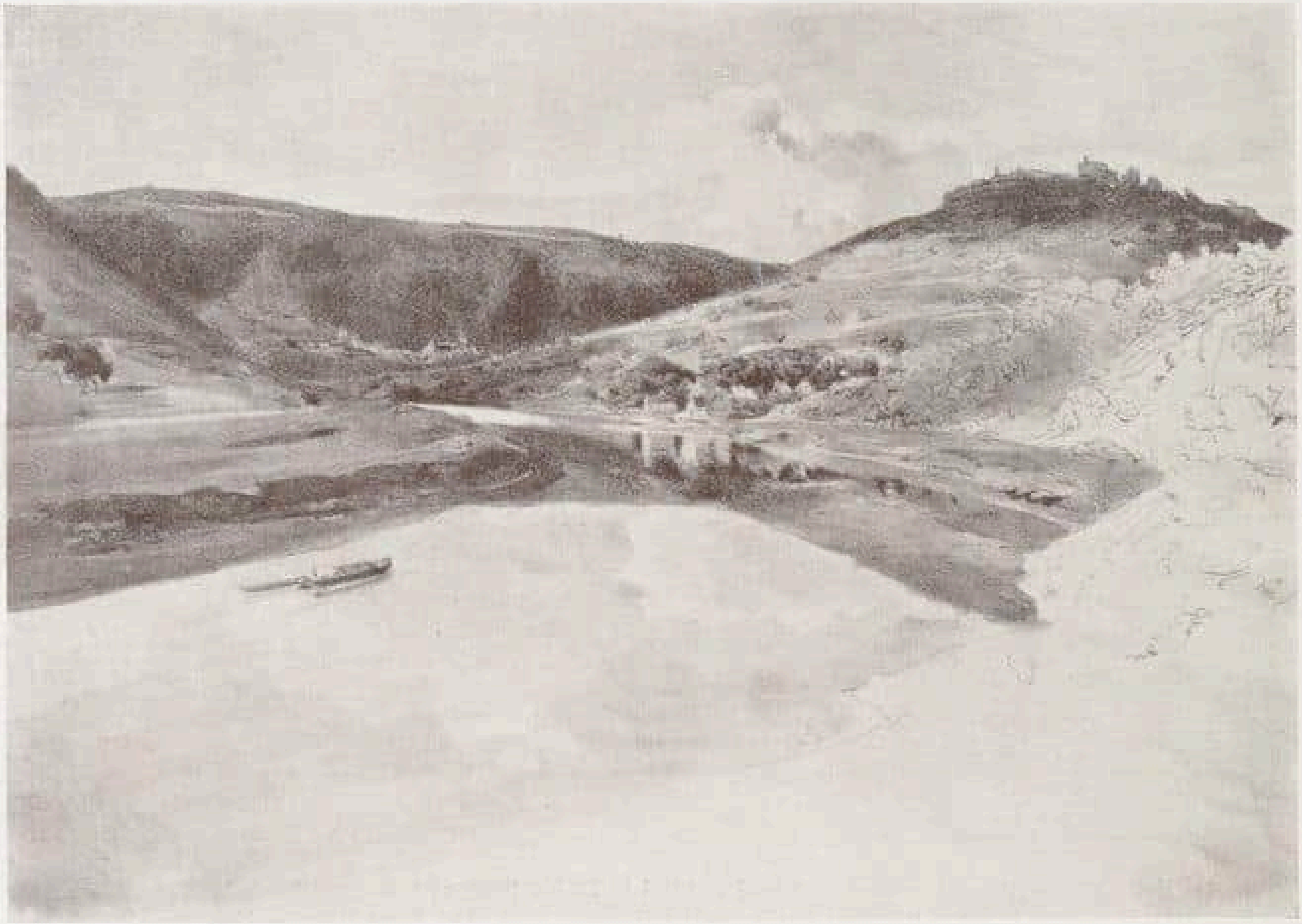
Kam Hölderlin jedoch wesentlich von einer Vermenschlichung der Natur zu seiner Dichtung, so bildet sich in dem Aquarellbild eher das Menschliche an der Natur, das sich allein durch den Willen erweisen konnte, vorhandene, seiende Natur zu höherer Einheit zu gestalten. Derartige farbige Gesamtstimmungen nehmen nun einen immer breiter werdenden Raum in dem künstlerischen Schaffen von Fries ein, und nun erst gewinnt das Ölbild für ihn entscheidende Bedeutung. Eine starke Bevorzugung farbig-toniger Mittel dient der räumlichen Vereinheitlichung des Landschaftsbildes, die sich im Unterschied zu der endlich-momentanen Gestaltwerdung in Italien als unendlich-stete Raumwerdung zu erkennen gibt. Es wird grundsätzlich keine Einzelerscheinung mehr in ihrem Leben verdeutlicht, sondern eher das Leben an ihr, nicht das Wachstum bestimmter Bäume, sondern das Wachsen schlechthin, nicht die Dinge in ihrem Gegenüber, sondern das, was zwischen den Dingen unaufhörlich fließt, das, was ihre räumliche Einheit herstellt, in der die Landschaft als allumfassende Ferne sichtbar wird. Auf einem Aquarell aus dem letzten Lebensjahre des Künstlers (Juni 1833; Abb.) steht diese Ferne nicht als romantisch-unerreichbar dem Auge gegenüber, sondern ein menschliches Dasein ist hier unmittelbar in eine landschaftliche Räumlichkeit eingegangen, die in steter Gegenwärtigkeit Nähe und Weite, Natur und Mensch in gleicher Weise umfaßt. Nie hat Fries der Figur in der Landschaft solche Bedeutung zuerkannt wie hier, nicht weil er sie verselbständigen wollte, sondern weil in ihr ein in sich ruhendes Leben ebenso wirksam war wie in jedem Teil der Landschaft. Mit diesem Blatt hat Fries ganz unterbewußt kurz vor seinem Tode die Summe seiner künstlerischen Existenz gezogen: denn es ist weder einseitig die Immanenz der Welt im Ich noch die Außenwelt als nicht-menschliche Natur, was hier zur Darstellung kam, sondern beide, Mensch und Landschaft sind bildgewordener Augenblick eines in jeglicher Veränderung sich gleichbleibenden Allgemeinen. Die Tonwerte von Licht und Luft sind derart miteinander verbunden, daß alles Gegenständ-

Ernst Fries

Landschaft bei Heidelberg aus Skizzenbuch. 1828/32. Blei
Kurpfälzisches Museum, Heidelberg

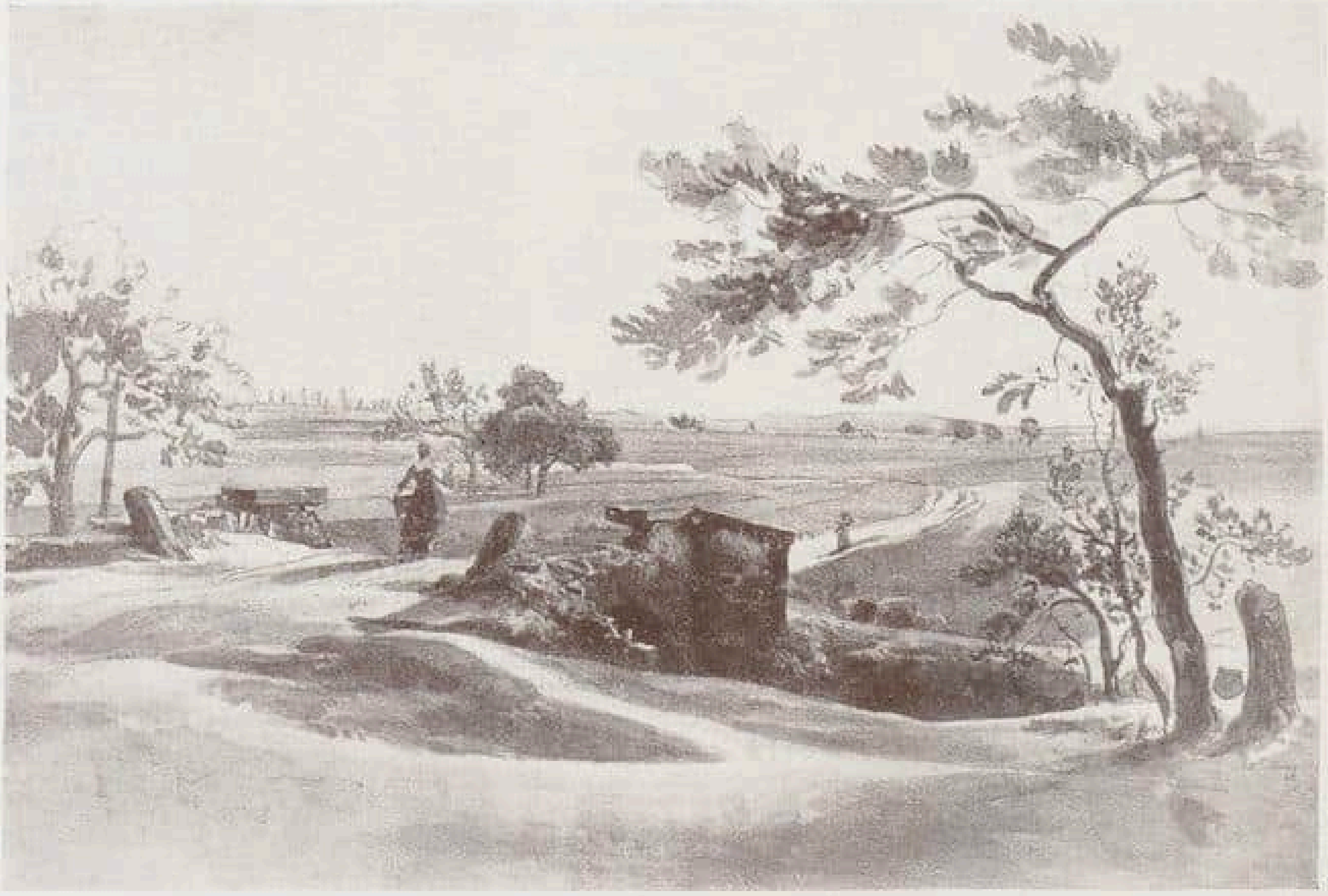
Ernst Fries

Häusergruppe auf Capri. 1826. Blei
Städelsches Institut, Frankfurt a. M.



Ernst Fries

Dilsberg und Neckarsteinach. 1829. Aquarell
Kurpfälzisches Museum, Heidelberg



Ernst Fries

Feldweg mit Brücke. 1833. Aquarell
Kurpfälzisches Museum, Heidelberg

liche nur noch Medium ist, und die Stimmung eines flimmernden Mittags vermittelt das Gefühl einer Raum und Zeit gewordenen Ferne und Dauer.

Es scheint fast, als ob mit diesem letzten Blatt, das wir hier besprechen, alle Werte vorweggenommen seien, die der Impressionismus am Ende des 19. Jahrhunderts vermitteln sollte. Aber was dieses Aquarell grundsätzlich von aller impressionistischen Kunst unterscheidet, das ist sein trotz aller scheinbaren Realität grundromantisches Gepräge: das Auge ist nicht Durchgangspunkt einer optischen Sichtbarkeit, sondern einer seelischen Schaubarkeit; die Darstellung ist keine im Gefolge einer aufgeklärten Naturwissenschaft auftretende künstlerische Physiologie, sondern ein aus metaphysischer Naturerkenntnis geformtes Seelenbild, und die gestaltete Natur ist nicht objektiver Selbstzweck, sondern Ausdruck subjektiver Selbstschau. Dies ist es aber, was die Landschaftskunst von Fries bis zuletzt als eine im tiefsten Sinne romantische bestimmt.

Klar führte seine ganze Entwicklung zu diesem letzten Ergebnis: die Frühzeit als Ausdruck künstlerischer Ergriffenheit vor den Bildungen der Natur im Sinne der Nazarener und ihres Interpreten Wackenroder; die italienische Zeit verkörperte den in der Natur wirksamen Willen, der dem innersten Antrieb der künstlerischen Darstellung wahlverwandt war. Wenn irgendwo, so ließen sich hier die schlagenden Parallelen zu den Forderungen von Runge und Carus ziehen, und weitergefaßt zu der in Schellings Entwicklungslehre verkörperten, auf reine Naturerkenntnis ausgehenden Strömung der Frühromantik. Die nachitalienische Zeit schließlich, im Einklang mit der deutschen Stimmungslandschaft stehend, fühlte jenseits der organisierenden Willensmacht innerhalb der Natur eine oberhalb ihrer waltende ewig bestehende Einheit, welche die Vielheit der Erscheinungen zu einer unlösbaren Ganzheit zusammenschließt; Tieck und Novalis, Eichendorff und Hölderlin sind die dichterischen Parallelen der reifen und späten Romantik zu einer Landschaftskunst, die den Gehalt der Natur als räumliche Universalpoesie künstlerisch formt...— Die Entwicklung von Fries verkörpert innerhalb der bildenden Kunst allein auf Grund ihres Formprinzips den Fortgang von der frühen zur späten Romantik in einer Weise, wie es bei keinem anderen Künstler seiner Zeit ähnlich der Fall ist. Was die Kunstgeschichte in der zeitlichen Folge einzelner Persönlichkeiten von Runge bis Blechen und Schwind verzeichnet, damit sie diese geschichtliche Evolution einer Zeitspanne von rund dreißig Jahren darin aufzeigen kann, das hat sich hier in einer Persönlichkeit klar und eindeutig verdichtet und innerhalb eines kurzen Lebens mit einer Macht und Eindringlichkeit vollzogen, daß uns die Gestalt dieses einen Künstlers als ein Zeitsymbol von zwingender Gewalt erscheint. Und diese eine Gestalt, von allen literarischen und philosophischen Strömungen der Romantik unberührt, verdeutlicht am ehesten die selbständige Rolle, die die bildende Kunst an ihrer Stelle in der großen allgemeinen Geistesbewegung zu Anfang des 19. Jahrhunderts darzustellen berufen war. —

Die Ausstellung altspanischer Kunst in Paris 1925

Von AUGUST L. MAYER / Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

DIE „Ausstellung altspanischer Kunst", die von der Vereinigung „La Demeure historique" im Juni 1925 in den Räumen des Pariser Kunsthändlers Jean Charpentier veranstaltet wurde, brachte eine große Zahl interessanter, wenn auch nur verhältnismäßig weniger erstklassiger, der Allgemeinheit bisher unbekannter Werke ans Licht. Das Hauptverdienst an dem Zustandekommen der Ausstellung gebührt Dr. Carvallo, der selbst in seinem Schloß Villandry bei Tours einige hundert Bilder der spanischen Schule angehäuft hat. Es machte sich natürlich bei der Auswahl wie auch bei der Benennung der Objekte sehr bemerkbar, daß ein kunstbegeisterter Dilettant die Führung in Händen hatte. Gemälde nahmen den Hauptplatz ein, aber unter den wenigen Skulpturen befanden sich einige hochwertige Stücke, die für die mangelnde Quantität entschädigten.

Von mittelalterlichen Gemälden waren mit Ausnahme der „Himmelfahrt Mariä", einer bedeutenden Valencianer Arbeit vom Anfang des 15. Jahrhunderts aus dem Besitz von R. Langton Douglas, nur zweit- und drittklassige Tafeln zu sehen, leider hatte die spanische Regierung im letzten Moment dem Museum in Barcelona nicht erlaubt, einige der wirklich hervorragenden romanischen und gotischen Bilder zu schicken, die Spaniens mittelalterliche Malerei in ein günstigeres Licht gerückt hätten. Der „hl. Antonius" (Bacri Frères) richtig als katalanisch bezeichnet, entstammt dem Kreis des Jaume Huguet; die Tafel mit den beiden heil. Johannes (M. Hamburger) ist eine tüchtige Arbeit vielleicht aus der Werkstatt des Luis Borassa. Die „Gefangennahme Christi", nordisch derb, richtig als kastilisch Ende des 15. Jahrhundert bezeichnet (Ch. Wakefield Mori) interessiert durch das moreske „Laceria"-Muster des Goldhintergrunds, ein besonderer Beitrag zum Kapitel des späten „Mudejar". Greco hätte man sich noch glanzvoller repräsentiert gewünscht. Wohl waren die herrliche große Beweinung Christi aus dem Besitz der Marquise de la Beraudière und der späte kleine „hl. Martin" (früher bei Manzi, jetzt Besitz von Bernheim jeune) und das kleine „Espolio" aus dem Lyoner Museum zu sehen. Aber man hätte gern noch andere Bildnisse gesehen außer dem Porträt (Paris, Wildenstein), das wahrscheinlich die Originalstudie zu einem Pradobilde ist, und auch der späte „Reuige Petrus" (Paris, O'Rossen) hätte noch Ergänzung durch andere Apostelfiguren verdient.

Die kleine Fassung der „Ausgießung des hl. Geistes" aus dem Besitz eines Herrn Zogheb ist wohl eine Werkstattwiederholung (von Jorge Manuel Theotokopuli?) nach einem verschollenen kleinen Original, das Greco nach dem großen Bild im Prado gefertigt haben muß. Das Greco zugeschriebene Damenporträt aus der Sammlung Carvallo hat mit dem Künstler nicht das mindeste zu tun, ebensowenig wie das sicher italienische Bildnis eines Theologen, Dr. Sekejan gehörend, mit Luis Tristan.

Von A. Sanchez Coello sah man ein vorzügliches Altersporträt Philipps II. und ein sehr rassiges männliches Bildnis, das die Inschrift Fernan Cortes trägt. Der Dargestellte kann aber aus den verschiedensten Gründen nicht der 1547 verstorbene berühmte Eroberer Mexikos sein. Das Bildnis ist, wie schon die Tracht ausweist, nicht vor 1570, eher noch zehn Jahre später entstanden.

Die Hauptmeister des spanischen Barock waren mit guten Arbeiten ver-

treten. Von dem älteren Herrera sah man neben dem großen Bild, das der Louvre geliehen, die große koloristisch reiche, solid gezeichnete und durch ihren frischen Impressionismus verblüffende Wunderheilung des hl. Bonaventura aus der bekannten, 1629 geschaffenen Serie (Dr. Carvallo). Der „hl. Augustin" (Ernst May) reiht sich den Kirchenväterstücken des Prado würdig an; auch er ein Beweis für die Farbenfreudigkeit dieses Künstlers. Zurbaran präsentierte sich besonders glanzvoll. Auch hier machte der „Tod des hl. Bonaventura" aus dem Louvre tiefen Eindruck. Aber noch mehr fühlte man sich zu der bezaubernden frischen Darstellung der „Geburt Mariä" (Baron Theodore Berckheim) hingezogen, wo sich der Reiz dieser keuschen Kunst im Kolorit, in den Frauentypen und in den Stillebenzutaten fast noch mehr offenbarte als in manchem späteren Werk. Zu den frühesten uns erhaltenen Bildern des Meisters dürfte der S. Pedro Nolasco (früher Dr. Carvallo, jetzt M. Agnes) gehören, der den „Caravaggismus" Zurbarans in einer noch etwas unbeholfenen Weise dokumentiert. Der stehende hl. Franziscus aus der Sammlung Louis-Philippe (Dr. Carvallo-Mme. Demotte) ist dem Exemplar des Lyoner Museums zumindest ebenbürtig, in der Sichtbarmachung des Bogens, wodurch die Stellung vor der Nische noch klarer wird, sogar noch vollkommener als jenes[1]. Der kniende hl. Franziskaner mit dem Vollbart (aus der Sammlung des Marschall Soult, jetzt bei Paul Adry et Tzanck) wirkt wie ein Gegenstück zu dem Franziskus der Londoner Nationalgallery, nur scheint er ein wenig früher entstanden. Ein sehr bedeutendes Spätwerk Zurbarans ist der lebensgroße hl. Antonius Abad in einer Landschaft (J. Perdoux), das zuerst vom Schreiber dieser Zeilen Zurbaran zugewiesen worden ist. In der Weichheit der Modellierung und der Färbung verrät sich der Altersstil des Künstlers, der so merkwürdig an Murillo gemahnt. Doch spricht sich in diesem Bild die Begabung des Meisters für monumentale Kirchenkunst wie für die Landschaftsmalerei noch sehr eindrucksvoll aus.

Das große Küchenstilleben mit der jungen Köchin (Dr. Carvallo) dagegen scheint mir nicht von Zurbaran zu stammen, besonders das signierte, 1633 datierte Stilleben des Meisters in römischem Besitz spricht ganz gegen jede Zuweisung an Zurbaran. Es ist jedenfalls von der gleichen Hand wie die beiden großen Stilleben im Besitz von Sestieri in Rom[2], die eine gewisse Verwandtschaft mit Arbeiten von Juan Sanchez Cotan aufweisen, aber in den Gerätschaften ebenso auf italienisches Milieu weisen wie die Korbflasche des Carvalloschen Bildes. Die Beziehungen der neapolitanischen Schule zur spanischen sind noch lange nicht völlig geklärt, auch darf man daran erinnern, daß eine stattliche Kolonie spanischer Maler wie in Neapel so in Rom saß, die ja nach der Mitte des 17. Jahrhunderts sogar eine Akademie gründen wollten.

Murillo war lediglich mit dem lebensgroßen ganzfigurigen Bildnis eines Edelmanns (R. Gimpel) würdig vertreten. Sonst sind die ihm zugeschriebenen Bilder Schulgut bzw. Kopien oder haben überhaupt nichts mit ihm zu tun. Dagegen zeigt sich Valdes Leal von seiner vorteilhaftesten Seite in mehreren bedeutenden Werken. Die große signierte „Himmelfahrt Mariä" (Dr. Carvallo) war schon auf anderen Ausstellungen zu sehen[3]. Unbekannt bisher war aber die bezeichnete und 1669 datierte große „Verkündigung" (Carlos

[1] Der hl. Franz aus dem Besitz von Sedelmeyer ist eine charakteristische Arbeit Strozzis. Die Zurbaran-Signatur ist offenkundig falsch.

[2] Abgeb. im „Dedalo" IV (1923—24) S. 621, Das „Stilleben" Nr. 19 des Ausstellungskatalogs (R. Abreu) als sevillanisch bezeichnet und von einigen zu Velazquez zugeschrieben, ist eine mäßige, charakteristische neapolitanische Arbeit.

[3] Abgeb. Catal. of the Exhib. of spanish old masters. Grafton Galleries 1913—14 Pl. XLVIII.

Vicomte Ocampo) wie die Himmelfahrt ein koloristisches Meisterstück, aber etwas weniger leidenschaftlich im Vortrag. Der „Santiago de la Espada" (Dr. Carvallo), der in der Sammlung Aguado Herrera d. Ä. zugeschrieben war, ist von seinem jetzigen Eigentümer mit Recht für Leal in Anspruch genommen worden. Sehr flüssig gemalt verrät das Bild im Kolorit ebenso die Vorzüge wie in der etwas nachlässigen Zeichnung die Schattenseite der Kunst dieses ungleichen Meisters. Die „Kreuzerhöhung" (aus der alten Galerie des Herzogs v. Montpensier, jetzt bei Fernand Paul Leclercq) ist der Entwurf zu dem Kolossalgemälde in der Caridadkirche zu Sevilla.

Velazquez sind wohl verschiedene Gemälde zuerkannt, aber lediglich die sehr frisch gemalte, bisher von der Literatur nicht berücksichtigte Studie der Königin Maria Anna — vielleicht in einer knappen Stunde mit vollendeter Meisterschaft vor dem Modell gearbeitet — darf als eigenhändig gelten (Baron Maurice de Rothschild). Sie ist um 1655 entstanden und beweist, wie recht Beruete und der Schreiber dieser Zeilen hatte, wenn sie den Kopf in der Madrider Academia de S. Fernando als Werkstattarbeit betrachteten[2]. Das große Porträt, zu dem diese Studie diente, ist verschollen.

Das angebliche ganzfigurige Bildnis des Marqués de Spinola aus der Sammlung Haro (jetzt bei Baron H. de la Bouillerie) stellt weder diesen General dar, noch ist die Zuweisung an Ribera gerechtfertigt. Mir scheint es eine Arbeit von Vicente Carducho zu sein. Der sich im Spiegel betrachtende Philosoph (Dr. Carvallo) ist natürlich eine neapolitanische Arbeit aus der Gefolgschaft Riberas und kein Velazquez. Endlich bedaure ich, in der Küchenstudie (Dr. Carvallo) gleichfalls kein Werk des größten spanischen Malers erblicken zu können. Die verschiedensten Anzeichen weisen darauf hin, daß wir es mit einer Arbeit von José Antolinez zu tun haben, der ja sehr viel von Velazquez gelernt hat. Wenn auch etwas derb gemalt, ist diese Studie schon rein kulturhistorisch von größtem Interesse.

Auf ein verschollenes Frühwerk des Velazquez möchte ich ein von dickem Firnis überzogenes buntfarbiges Gemälde zurückführen, das in der Standish Collection Esteban March zugeteilt war: „Tobias heilt seinen Vater" (M. van den Berg, 1.50 × 2.00). Die Zuweisung an den älteren Herrera, woran schon gedacht wurde, ist nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen. Auffällig ist der italianisierende Typ des Engels. Hier sind auch in der Behandlung des blauen Gewandes Schwächen, die das Bild als Original des Velazquez ausschließen. Aber die Technik im allgemeinen, besonders die Art, wie die Lichter aufgesetzt sind, die lederartige braune Haut wiedergegeben ist, endlich auch der Typ der Alten gemahnen lebhaft an den jungen Velazquez. Das braunrote Gewand des Vaters ist höchst effektvoll (für Velazquez selbst zu effektvoll) behandelt.

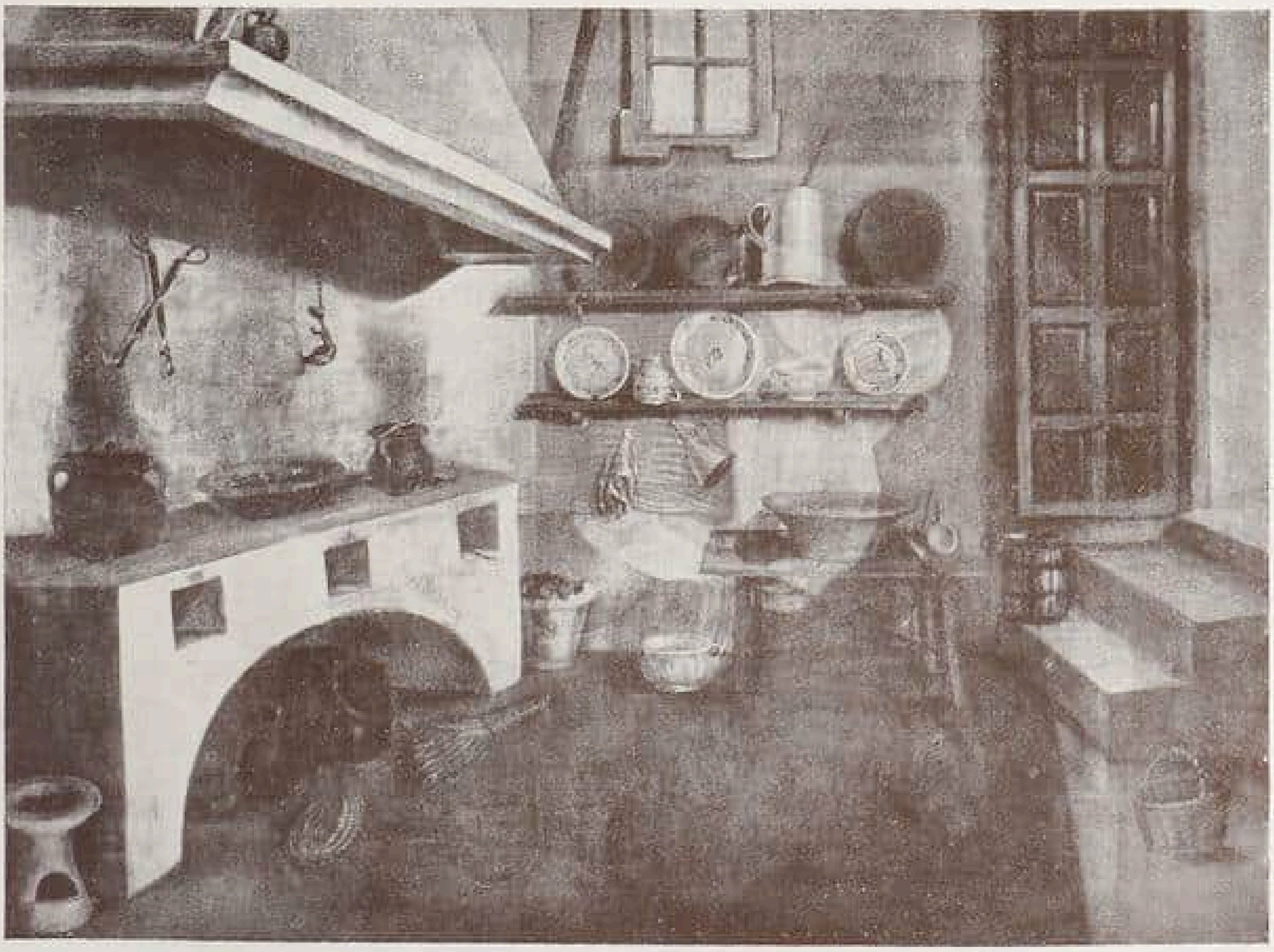
Als Alonso Cano wurde ein sehr bedeutendes großes Bild ausgegeben, „Der Tod Abels" (Dr. Carvallo), das einst in der Sammlung Soult unsinnigerweise Pacheco zugeschrieben war[2]. Es ist wohl möglich, daß Cano der Autor ist, aber manches weist eher auf den Kreis um den alternden Herrera d. Ä. Viel überzeugender ist die Zuschreibung eines „Apostels" (J. Charpentier) an Cano; hier verrät sich deutlich der Einfluß von Rubens. Dagegen schien mir trotz Signatur das 1659 datierte Stilleben (Abreu) keineswegs für Cano gesichert. Noch interessanter und glücklicher als Cano war Moya durch das große Bildnis eines Malers vor der Staffelei (Museum von Bordeaux) reprä-

[1] Abgeb. Klassiker d. K. 3. Aufl. S. 204.
[2] Abgeb. La Renaissance de l'Art français VIII (1925) S. 274.

Kreis des Velazquez

Paris, M. van den Berg / Phot. Giraudon

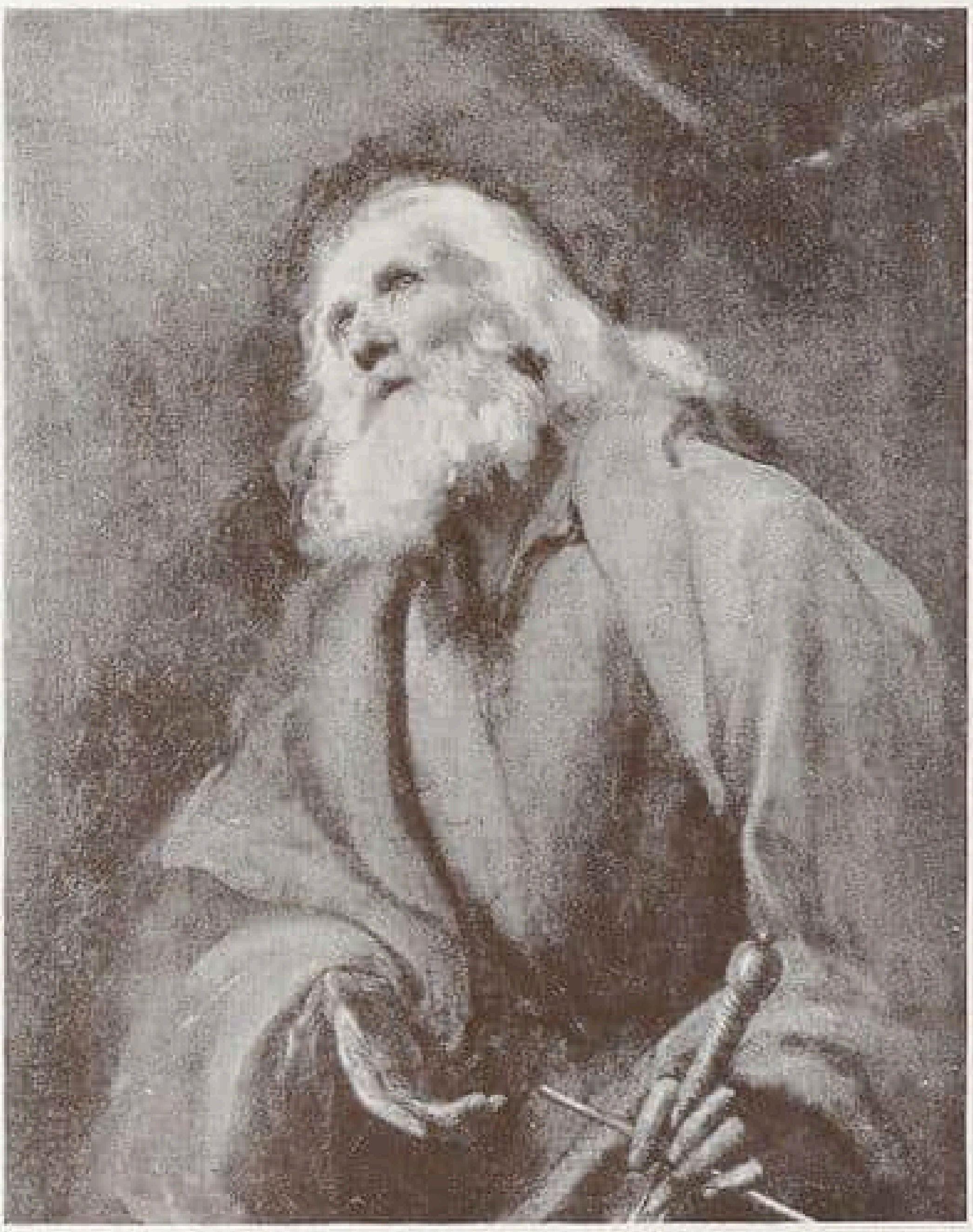
Die Heilung des Tobias



José Antolinez

Schloß Villandry, Dr. Carvallo / Photo Giraudon

Küche



Juan de Valdés Leál, Der hl. Jacobus major (Santiago de la Espada)
Schloß Villandry, Dr. Carvallo / Photo Giraudon

Goya Carl III. gibt Befehl zur Ausweisung der Jesuiten
Paris, Sammlung O'Rossen

sentiert. Die Zuschreibung dürfte wirklich stimmen, denn man spürt den Van Dyckeinfluß und doch gleichzeitig die andalusische Eigenart dieses Malers, dem zu Unrecht so viele vlämische Bildnisse und Genrestücke zugewiesen werden.

Ribera hatte man auf der Ausstellung einen Ehrenplatz eingeräumt. Freilich sah man reichlich viel Schulgut und übermalte Bilder. Aber der voll signierte hl. Augustin (Frau Demotte) bedeutet eine ungemein wichtige Bereicherung des Werkes des großen Valencianers. Ob die Jahreszahl wirklich 1616 und nicht etwa 1636 gelesen werden muß, scheint nicht ganz sicher. Auffällig ist jedenfalls bei diesem Werk die lichte Karnation, wie sie sich bei den Bildern in Gesú in Neapel aus der Frühzeit und dann wieder seit 1635 findet. Ein 1647 datierter schreibender hl. Hieronymus (Marquise de Riencourt) ist leider gänzlich übermalt; prachtvoll aber der 1623 datierte hl. Paulus Eremita (Sedelmeyer).

Die Madrider Schule des 17. Jahrhunderts war recht mannigfaltig vertreten; von einigen Werken (Carducho, Antolinez) sprachen wir schon. Mazo hatte man natürlich wieder einmal die heterogensten Dinge zugeschrieben: das Gruppenbild von drei jungen Edelleuten[1], in Wahrheit ein Pasticcio nach einem Genueser Van Dyck, ein ganzfiguriges männliches Bildnis, deutlich mit dem verschlungenen Monogramm DC signiert (Wildenstein), das Bildnis der Bildhauerin Isabel de Velasco in rot (Abbé Thuelin), dessen Autor rätselhaft ist. Dagegen ist die Zuweisung des Bildnisses der Königin Isabella, Gemahlin Philipps IV., an Mazo richtig. Dieses jetzt im Besitz der Marquise de Ganay befindliche Werk geht auf ein verschollenes Original des Velazquez zurück. Von Francisco Rizi sah man den großen Fuchsjäger (Trotti u. Co.). Seinem Bruder Fray Juan Rizi gehört vielleicht das sehr farbige, etwas derb gemalte Fragment mit einem toten Krieger (R. Abreu) an, das jedenfalls nichts mit Velazquez zu tun hat. Die farbenreiche Concepcion von Pereda (Dr. Carvallo) war schon auf früheren Ausstellungen gezeigt worden. Carreño hätte man sich noch besser und reichhaltiger repräsentiert gewünscht als durch das Bildnis Carls II. aus der Sammlung Louis Philippe (Mme. Demotte).

Goya war fast ein ganzer Saal eingeräumt. Freilich gab es auch hier seltsame Zuschreibungen. Gewiß ist die „Nonne“ (S. O'Rossen) ebensowenig wie das Porträt der Augustina de Aragon (vielleicht von Viconte Lopez gemalt) und das des Dr. Moure aus gleichem Besitz als Goya anzusprechen. Auch mehrten sich vor dem großen „Stiergefecht“ (ehemals Sammlungen Piot, Ed. Kahn, Sigism. Bardac, jetzt Baron Maurice de Rothschild) aufs neue meine alten Zweifel. Dafür aber begeisterte nicht nur die schon auf der letzten Londoner Ausstellung 1920 gezeigte „Prozession“ (M. van der Heyden), sondern ein kleines, mir bisher völlig unbekanntes Selbstbildnis (Pierre Decourcelle, 0.16 × 0.13), von größter malerischer Intensität.

Die lange verschollenen Bilder, die sich auf die Jesuitenvertreibung aus Spanien beziehen, sind aus der Sammlung Villars jetzt bei dem Pariser Sammler O'Rossen aufgetaucht (Holz, je 0.47 × 0.61). Die „Verkündigung des Ediktes durch Carl III.“ ist in jeder Hinsicht die glücklichere Darstellung, besonders auch im Kolorit. Manches wirkt, offen gestanden, bei beiden etwas befremdend. Dies kommt dem Kritiker bei dem Versuch der chronologischen Einreihung besonders zum Bewußtsein. Jedenfalls sind die Bilder später als 1794 und sicher vor 1810 entstanden.

Aus dem gleichen Besitz war ein bisher unbekanntes frühes Goyaporträt zu

[1] Abgeb. La Renaissance etc. a. a. O. S. 275.

sehen, das aus der Sammlung Carderera stammt und D. Gregorio Angel, Generalinspektor der Landstraßen, darstellt.

Der kleine Früchteverkäufer (M. Garulas, 0.78×0.64) dürfte tatsächlich ein früher Goya sein. Das an die Teppichkartons erinnernde Bild ist vielleicht eine freie Kopie nach einem verschollenen Werk Murillos. Dagegen scheint mir das an und für sich sehr sympathische Brustbild eines jungen Mädchens (Frau Louis Stern) eher von einem Goyaschüler zu stammen.

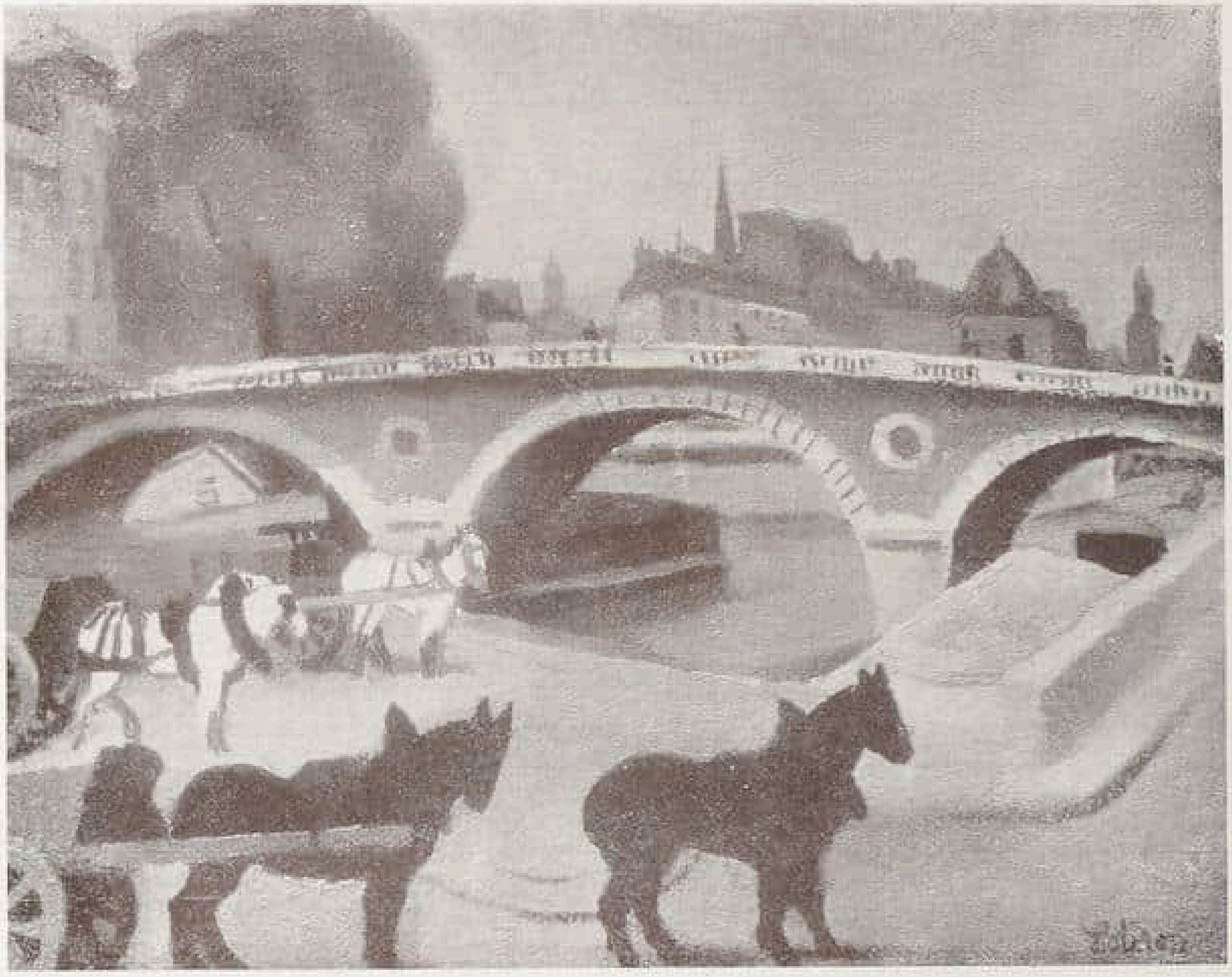
Abgerundet wurde das Bild von Goyas Porträtkunst vor allem durch das schöne Porträt der jungen Marquesa de Monte Hermoso, das aus der Sammlung Ganay in den Besitz von M. Bembey gelangt ist, sowie durch das des Gasparini (in Deutschland bekannt aus der Sammlung Nemes, jetzt bei Dr. Georges Viau in Paris) und das Doppelbildnis des kranken Goya mit seinem Arzt (J. Seligmann et fils) und das herrliche Porträt der Marquesa de las Mercedes von 1799 (David Weill), wozu der Louvre bekanntlich die Studie besitzt.

Wie schon eingangs betont, boten die Skulpturen zum Teil eine angenehme Überraschung. Neben etlichen mittelalterlichen Werken, größtenteils aus dem Pariser Handel bekannt, zogen namentlich zwei polychromierte Holzplastiken aus dem Besitz des Dr. Carvallo die Aufmerksamkeit auf sich, die wohl mit Recht den Namen Alonso Cano tragen. Man kannte bisher diese Typen des hl. Franziskus und der Dolorosa nur aus den Statuetten bzw. Halbfiguren des Pedro de Mena. Nun nimmt man staunend wahr, wie sehr der Schüler die von seinem Lehrer Cano geschaffenen Typen versüßlicht, alles herbe getilgt, alle kräftig männlichen Schärfen abgeschliffen hat, und wenn der Verfasser schon früher den lyrisch-rokokohaften Charakter von Menas Kunst unterstrichen hat, so wird dies durch die nunmehr aufgetauchten Vorbilder bestätigt. Die große spanische Plastik des 16. Jahrhunderts findet in diesen Schöpfungen Canos einen kongenialen Nachklang. Freilich müssen wir gestehen, daß alle anderen uns bekannten Skulpturen Canos nicht diese Stärke des Individualismus und Naturalismus besitzen wie der Franciskus und die Dolorosa. Es müssen Arbeiten aus seiner frühen Zeit sein, vielleicht noch in Sevilla entstanden. Der hl. Franz erinnert in mancher Hinsicht verblüffend an den extatischen gemalten Franziskus von Zurbaran, ja im Kopf überbietet Cano den von ihm einst in Sevilla so sehr bekämpften Maler aus Estremadura. Die „Dolorosa" zeichnet sich durch eine prachtvolle — und trefflich erhaltene — Polychromierung aus. So gehören diese beiden Stücke wegen ihrer formalen wie geistigen Behandlung zu den hervorragendsten und charakteristischsten Stücken spanischer Barockplastik. Die anderen Zuschreibungen, zum Teil recht tüchtiger Arbeiten an Greco, Cano und Becerra, konnten nicht ernst genommen werden. Neben einer sehr flott gearbeiteten Sevillaner Marmorstatuette eines hl. Franz von Paula fesselte eine schon vom kulturhistorischen Standpunkt aus interessante polychromierte „Pilger-Madonna" des 18. Jahrhunderts („Virgen de Santiago"; Dr. Carvallo) mit den Pilgerstäben und Muscheln als Mantelschmuck, kleiner Pilgerflasche und Tasche am Rock, das Kleid mit typischen Rokokoornamenten geschmückt und den Symbolen der „Inmaculada Concepcion".

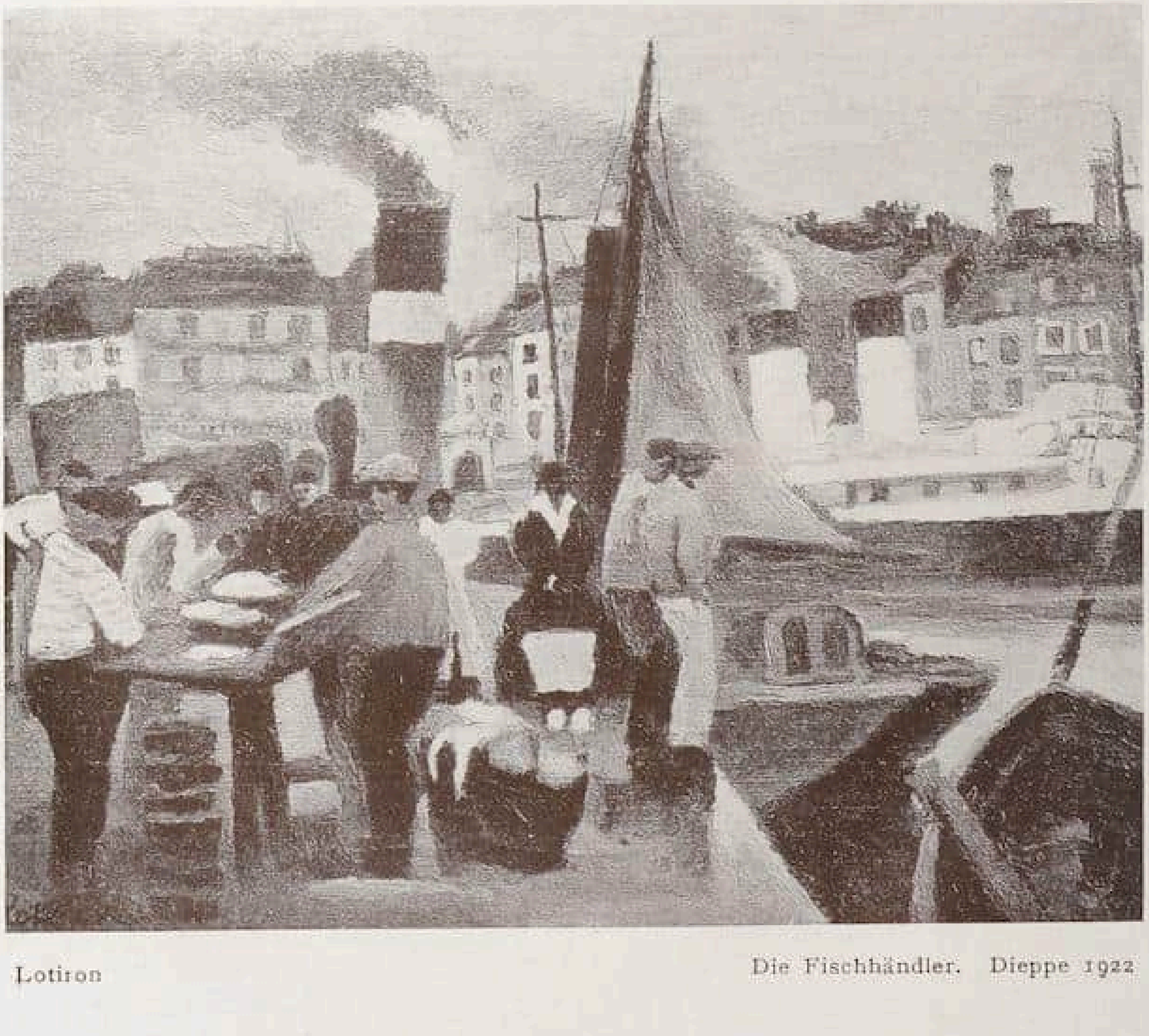
Alonso Cano — Mater dolorosa

Nordwestspanisch (?), 18. Jahrh. — Die Pilgermadonna

Schloß Villandry, Dr. Carvallo / Photo Giraudon



Lotiron Die Brücke Louis Philippe. 1920



Lotiron Die Fischhändler. Dieppe 1922

Lotiron

Von ADOLPHE BASLER
Mit 6 Abbildungen auf 3 Tafeln

UNTER den zahlreichen jungen Malern, die nach dem Kubismus zu einer naturalistischen Ästhetik gekommen sind, verdient Lotiron unsere besondere Aufmerksamkeit. Er malt auf kleine Flächen Landschaften von ganz einfacher Struktur, nur in einer wesentlichen Farbe. Diese Einfachheit, die schon fast Naivität ist, enthüllt einen Geisteszustand, der in der modernen Malerei immer allgemeiner wird. Eine intimere Kunst folgt auf die rein geistige Einstellung der vorhergehenden Generation.

Lotiron hat sich zu einem mehr bildmäßigen Ausdruck der Natur zurückgefunden; er zeichnet sich durch echtes Gefühl aus, das halb Raffinement ist, halb ungekünstelte Vision. Dieser gewandte Pariser läßt seinen Blick ungetrübt über das Schauspiel dieser Welt gleiten. Je vertrauter ihm ihr Anblick ist — wie die Pariser Landschaft und ihre Vororte, die Ufer der Seine mit dem modernen Leben und dem unveränderlichen Schmuck —, desto unmittelbarer gibt er ihn wieder. Mit der gleichen Geschmeidigkeit behandelt er den Himmel und das Licht des Südens. Mit nicht geringerem Geschick gibt er die Ansichten von Majorca mit ihrer versteckten Architektur wieder, die oft an die Wunder Corots aus Italien erinnern.

Mit besonderer Vorliebe verweilt er bei den sonntäglichen Volksbelustigungen in der Umgegend von Paris, bei den fröhlichen Pärchen, die die Sommerlandschaft mit heiterem Leben erfüllen. In diesen Werken nähert er sich besonders den impressionistischen Malern, wie Monet und Sisley. Aber ein anderes Gefühl steckt dahinter, und die Ähnlichkeit erstreckt sich nur auf den äußeren Rahmen, auf den Anblick der gleichen Vorstadt, die noch keine tiefergehenden Veränderungen erfahren hat. Die streng moderne Malerei Lotirons beweist viel unmittelbares Temperament, das sich ungehemmt äußert. Er nimmt uns gefangen durch raffinierte Primitivität.

Lotiron ist stark lyrisch, doch kritisch begabt; seine Malweise ist ungebunden, ohne Komplikationen und Manierismus. Er führt eine sparsame Palette, denn er begnügt sich mit einigen wesentlichen, harmonisch abgestuften Tönen, die gerade ausreichen, um die Atmosphäre und die immer klaren, fest gefügten Formen in Erscheinung treten zu lassen. Wie ein Dichter oder wie ein unbefangenes Kind vereinfacht er mit rührendem Ungeschick die Linien allbekannter Ansichten. Dieses rein optische Begreifen der Dinge erlaubt ihm, das Licht ebenso gut wie die Lokalfarbe und die dargestellten Szenen ganz persönlich wiederzugeben.

Ich habe es zwar schon gesagt, aber es kann noch einmal wiederholt werden. Die Landschaften von Lotiron, der Himmel, die Bäume, der Boden, das durchsichtige Wasser, das Leben der Menschen zeichnen sich immer durch eine feste, kategorische, niemals gekünstelte Zeichnung aus. Erstaunlicherweise gesellt sich zu so viel linearer Strenge eine unmittelbare Weichheit als Resultat einer melodischen Farbe, die den Raum mit Musik erfüllt. So ist nichts Erzwungenes in der Anordnung seiner Landschaften, ihr Rhythmus entstammt der natürlichen Eingebung eines Dichters, d. h. eines Künstlers, für den die Natur immer neue Anregung bietet.

Man sah, bis zu welchem Grade Lotiron seine Technik vereinfacht hat. Dadurch, daß er alle Schwierigkeiten der Materie vermeidet, kann er seinen Willen allein auf den Ausdruck richten. In all seinen Bildern herrscht ein sanfter Lyrismus, der über die Technik triumphiert; so in den Bildern mit den Ufern

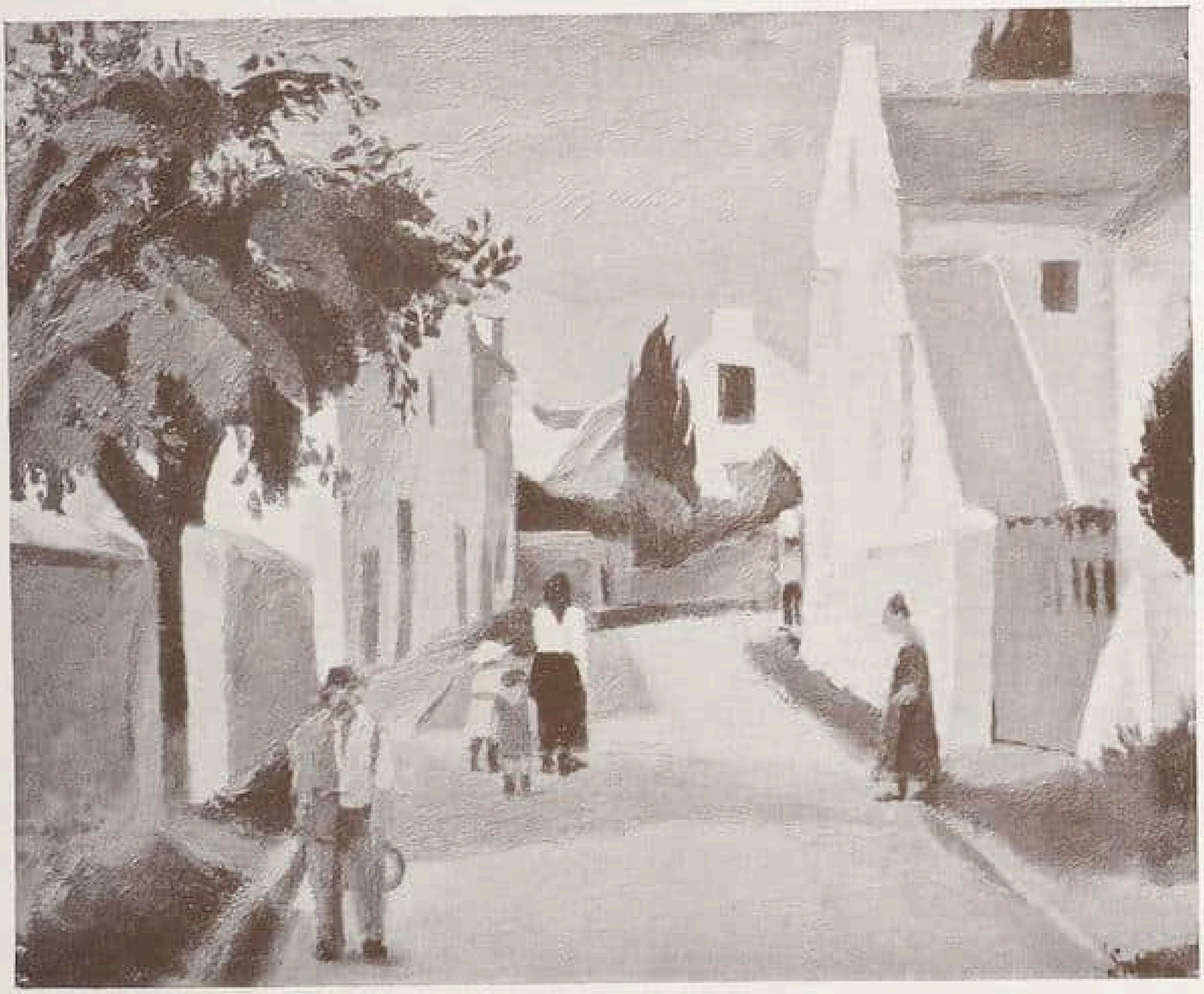
der Seine, die von Ausladern belebt sind und die ihn zuerst bekanntmachten, bis zu den heiteren Landschaften seiner letzten Periode, die sich mit den wesentlichen Elementen und nur wenigen menschlichen oder tierischen Gestalten begnügen. Trotzdem ist der Stoff nicht arm; doch möchte man wünschen, daß der Künstler den rein musikalischen Reiz des physischen Anblicks seiner Naturdarstellungen mit etwas mehr Kostbarkeit erfüllte. In seiner Komposition „Quatuor" hat er gezeigt, wie weit seine Fähigkeit und der Zauber seiner Palette reichen, einen Raum mit schwebenden, nur ihrem natürlichen Rhythmus folgenden Gestalten zu füllen, ohne an intimem Reiz einzubüßen.

Lotirons Kunst ist von keiner Theorie oder Ideenlehre beschwert, sie entstammt allein der Vision des Malers. Er bemüht sich um einen Ausdruck, der nur auf dem Gefühl beruht und nicht auf der Malerei als Wissenschaft. Das unterscheidet ihn von zahlreichen lebenden Malern, die umgekehrt das Gefühl der Palette opfern. Man kann aber voraussagen, daß in Zukunft die Form nur nach der Empfindung gewürdigt wird, die sie geschaffen hat. Lotiron kann also sicher sein, daß er richtig gewählt hat.

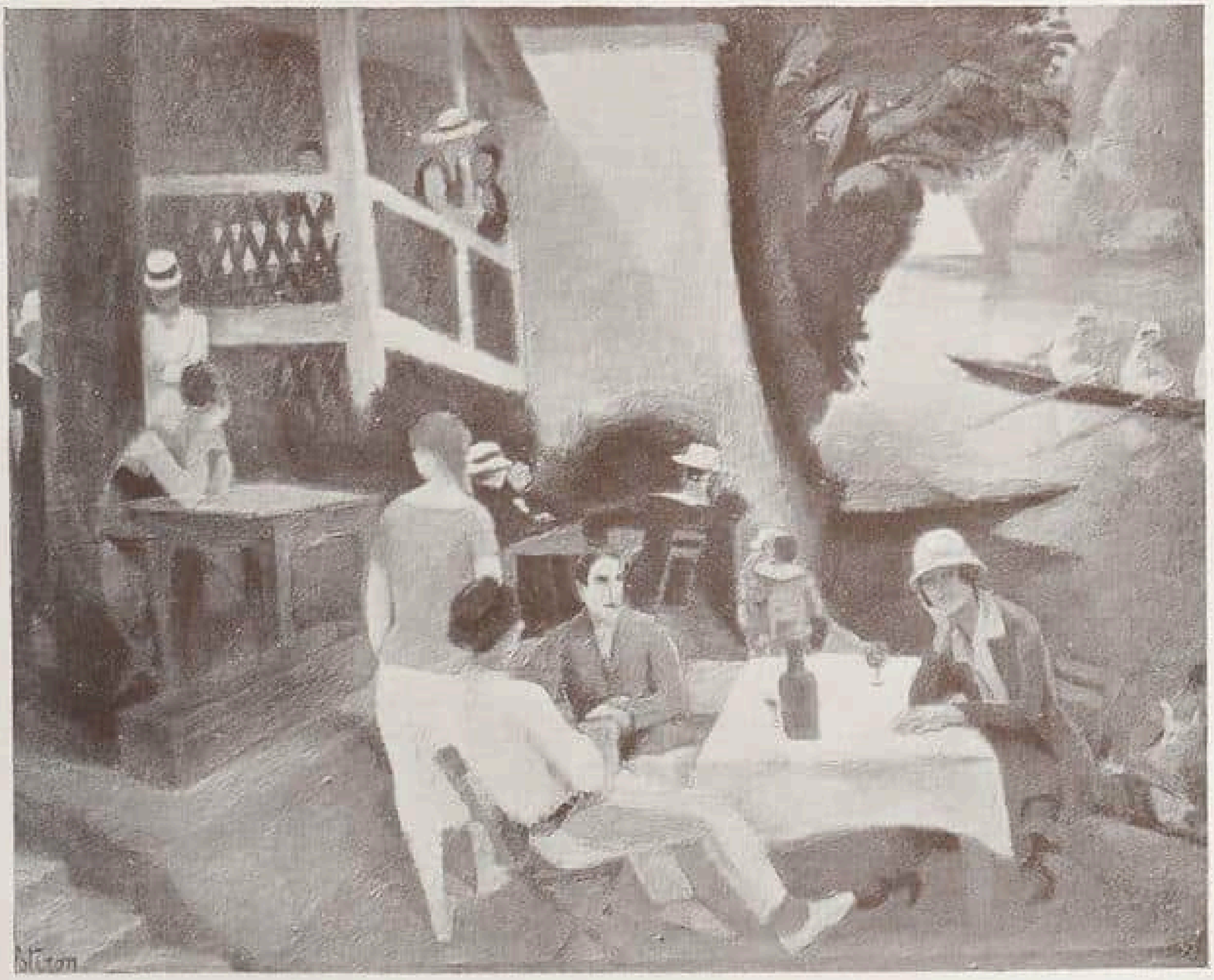
Seine Aufrichtigkeit rührt uns. Wir lernen in ihm eine Persönlichkeit kennen, die sich mehr durch ihre Geistigkeit als den äußeren malerischen Reichtum auszeichnet. Ist es nicht das Ideal einer jeden Kunst, vor allem die Gaben des Talentes und des Geistes zu entfalten und nicht technische Errungenschaften offenbar zu machen, wären sie auch noch so reizvoll? Eine Epoche, die Utrillo Gerechtigkeit widerfahren läßt, wird auch Geschmack an einer Kunst finden, die in engster Verbindung mit der Natur steht. Unsere Zeit ist einer Malerei abgeneigt, die mehr gedacht als empfunden ist, die nur über Palettenreichtum verfügt, an dem zumeist der Farbenfabrikant das größte Verdienst hat. Aus all diesen Erwägungen heraus muß Lotiron als ein guter Maler seiner Zeit bezeichnet werden.

Deutsch von *G. G.*

Otto Schoff. Mädchen mit Papagei

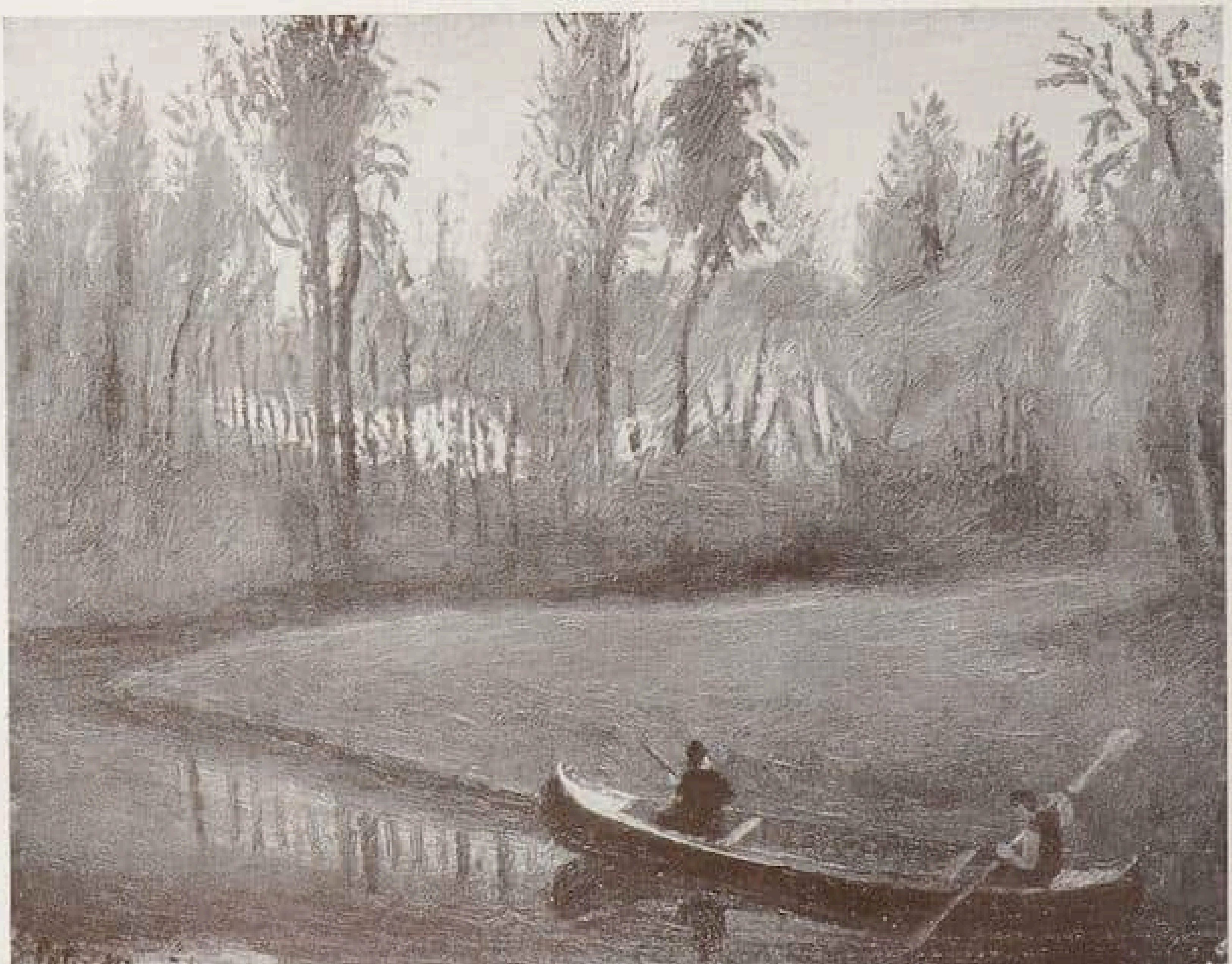


Lotiron La Clémenterie. 1923



Lotiron Der Wirtsgarten. Villennes 1923

Lotiron — Die grauen Häuser. Palma 1924



Lotiron — Entenjagd. 1924

Zur Entstehung des „Verismus" in der modernen Malerei

Von H. O. VAUBEL

AUF Aktion folgt Reaktion. Auf den Impressionismus folgte der Expressionismus, auf die Objektivierung die Subjektivierung. Es ist der ewige Wechsel in der Weltbetrachtung, der nicht nur in der Philosophie, sondern auch in der Kunst seinen Ausdruck findet. Der Mensch muß, sobald er anfängt zu denken, eine Form suchen, in der er sich mit seiner Umgebung, dem außerhalb von ihm Liegenden, der Welt, auseinandersetzt, und sie sich so geistig zu eigen macht. Auf zweierlei Arten kann er das tun. Entweder er sieht in dem, was von außen an ihn herantritt, der Sinnenwelt, das Wesentliche, also im Objekt, oder im Subjektiven, in den Schöpfungen seines Geistes, den Gedanken und inneren Bildern, die für ihn dann das wahrhaft „Seiende" sind, während die Sinnenwelt bloßer „Schein" ist.

Der Impressionismus war objektiv in diesem Sinne. Er wollte nichts geben als die Impression, in diesem Falle die durch das Auge, das Sehorgan, gegebene Wahrnehmung. Auf diese Epoche der „Verleiblichung" der Kunst, der Angleichung an das durch die körperlichen Rezeptionsorgane der Sinne Gegebene, mußte notwendigerweise die Gegenströmung der „Vergeistigung" folgen, die ihren Ausdruck im Expressionismus fand. Man ist nicht mehr künstlerisch befriedigt durch die Hinnahme und Wiedergabe des sinnlich Gegebenen, man s u c h t mehr, aber man g l a u b t auch mehr. Das Problematische der Erscheinungswelt tritt wieder sehr stark in den Vordergrund, und so auch das Streben nach Erlösung von diesem Problematischen. Der Künstler sieht, daß diese Erlösung nur aus dem eigenen Innern kommen kann, er muß das Weltbild in sich selbst schaffen. Es ist ein heißes, drängendes Suchen, ein faustisches, inbrünstiges Begehren, das ihn antreibt. Wer aber sucht, der glaubt, daß er findet, er glaubt an die Existenz des Gesuchten, der „Wahrheit". Das „Wahre", das, was ihm so erscheint, das gibt der Künstler dann im Werke wieder. Es ist selbstverständlich, daß eine objektive Wahrheit, wie sie die Impressionisten gaben, eben als solche dem Publikum verständlicher ist wie die subjektive des Expressionisten. Denn die Unterschiede in der sinnlichen Rezeptionsfähigkeit der einzelnen Menschen sind zweifellos nicht so groß, wie die geistigen. Aber trotzdem ist die subjektive Wahrheit als solche ebenso wahr wie die objektive.

Jedes Kunstwerk setzt sich aus zwei Komponenten zusammen, aus Form und Inhalt. So ist es natürlich, daß abwechselnd immer die eine von beiden die Oberhand hat. Wenn man die europäische Kunstgeschichte betrachtet, so fällt einem auf, wie in der Kunst zweier Völkergruppen immer wieder eine dieser Komponenten überwiegt. Bei den Romanen ist es das Formale, bei den germanischen Völkern das Inhaltliche, das herrscht. Beide Völkergruppen aber machen gegenseitig Anleihen und ergänzen sich so durch Aufnahme des ihnen Fehlenden von dem anderen. Der leider viel zu früh gefallene Münchener Kunsthistoriker F r i t z B u r g e r schrieb einmal: „Der Deutsche benutzt das Naturstudium zur Bereicherung seines Vorstellungsschatzes, aber er schafft aus dem Gedächtnis." Das ist ein Hauptunterschied dem Romanen gegenüber. Er beruht darauf, daß der Deutsche das Objekt als S y m b o l des Göttlichen benutzt. Der Romane sieht gleichfalls durch das

Objekt das Göttliche, aber er findet das Übersinnliche im Sinnlichen selbst, in einer gesteigerten, aber an sich möglichen Form dieses Sinnlichen. So ist die deutsche Kunst immer expressionistisch in diesem Sinne gewesen, und so mußte der Expressionismus in Deutschland besonders Fuß fassen, wenn auch seine erste Erscheinungsform bereits Geschichte ist.

Wir sahen, daß der Bekenntniswille, das Wahrheitsstreben, ein wesentliches Kriterium der Kunst des Expressionismus ist. Aus diesem Wahrheitswillen aber entstand die stark abstrahierende Stilisierung des Expressionismus. Denn wahr kann nur das Allgemeine, Bleibende sein, während das Einzelne, Zufällige, vergänglich ist. Man legte daher das Hauptgewicht dieser, auf der Reflexion beruhenden, Abstraktion in die formale Gestaltung. Aber als Reaktion darauf, als Weiterführung andrerseits, erhob sich die veristische Richtung, die seit einigen Jahren immer mehr an Boden gewinnt. Käthe Kollwitz war eine frühe Vorläuferin dieser Richtung, aber sie war noch innerlich verwandt mit dem literarischen Naturalismus des Ausgangs des 19. Jahrhunderts. Ihre jetzigen Hauptvertreter sind Georg Grosz, Max Beckmann und Otto Dix. Sie führen den Expressionismus weiter, indem sie gleichfalls stark abstrahieren, aber sie verschieben das Gewicht der Abstraktion. Während die Expressionisten der ersten Stufe möglichst sparsam in der Illustration des Einzelnen waren, weil sie an das „Zufällige“ glaubten, geben die Veristen gerade das Einzelne, um am möglichst typisch, genau und „wahr“ geschaffenen Einzelnen das Allgemeine deutlich zu machen. Die natürliche Folge davon ist, daß sie großen Wert auf die formale Gestaltung dieses Einzelnen legen, die einerseits den Typ veristisch, d. h. umfassend auf der anderen Seite das Einzelne als solches überzeugend geben soll. So verschiebt sich aber die Abstraktion von der Gestaltung auf die Auswahl des einzelnen, darzustellenden Motivs, weiter vom spezifisch Künstlerischen, der Gestaltungskraft, zum allgemein Menschlichen, der Gesinnung.

Gewiß, Beckmanns, Dix' und Grosz' Kunst ist Tendenzkunst, aber welche Kunst ist das nicht? Jeder Künstler will doch mit seinem Werke etwas sagen. Daß aber in einer Zeit, die in ihren alltäglichen Äußerungen so disharmonisch ist wie unsere, diese Disharmonie auch auf die Künstler, die doch auch darunter leiden wie alle anderen, einwirkt, ist natürlich. Daß ihre Werke, die unter dem Einfluß dieser Disharmonie entstanden sind, nicht harmonisch sein können, ist ebenso natürlich. Durch das künstlerische Bekenntis aber dieser Harmonie unserer Zeit zeigen sie sich als wahre Veristen und als wahre Deutsche.

R U N D S C H A U

Sammlungen

HANS THOMA-SAMMLUNG UND -ARCHIV IN FRANKFURT a. M.

In Frankfurt a. M., Oederweg 116, wurde am 2. Oktober, dem Geburtstag des Meisters, eine Gedenkstätte für Hans Thoma der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Sammlung enthält 40 Ölgemälde und zahlreiche Aquarelle. Das Archiv ist für Studienzwecke eingerichtet und umfaßt in der Bücherei alle Schriften von und über Thoma, das gesamte kritische Material, die gesamte Graphik, eine reiche Sammlung an Briefen und Photos sowie persönlichen Andenken aus dem Kreis um Thoma. Die Hans Thoma-Gesellschaft, die ihren Sitz daselbst hat, macht es sich zur Aufgabe, das Verständnis für den großen kulturellen Wert Thomascher Kunst in allen Teilen des deutschen Volkes zu fördern.

BERLIN

Die Staatlichen Museen haben nunmehr das vielgenannte altattische Mädchen, jene archaische Marmorstatue erworben, über die ja in der Presse bereits viel zu lesen war. Dazu wird amtlich mitgeteilt: Die Figur ist 2 m hoch und besteht aus einem einzigen Blocke griechischen Marmors. Das Gewand, die Sandalen, das Haar und die Krone zeigen zahlreiche Reste von roter und gelber Färbung. Die Statue ist die älteste gut erhaltene Darstellung einer altgriechischen jugendlichen Frau, welche wir kennen. Sie steht an der Spitze der altertümlichen Plastik des Berliner Antikenmuseums. Bei der Stattlichkeit der Statue darf man annehmen, daß es sich um eine Göttin handelt, die einst im Halbdunkel eines Heiligtums aufgestellt war und zu der strengen Architektur ihrer Umgebung paßte. In der Hand hält die Statue einen rotgefärbten Granatapfel, das Symbol des Werdens und Vergehens. Sie ist damit vielleicht auf die Göttin Persephone zu deuten, doch ist auch die Deutung auf Aphrodite nicht ausgeschlossen.

Die Statue ist jetzt dem Publikum zugänglich gemacht worden.

BRESLAU

Seit einem Monat beherbergt das Museum der Bildenden Künste eine Ausstellung rheinischer Kunst seit 1800, zusammengetragen aus hiesigem Besitz, Leihgaben der Düsseldorfer und Kölner Museen, Flechtheims und Frau Eys, und einiger privater rheinischer Sammler. Der Gedanke war, auch hier im entlegenen Osten auf den Rhein hinzuweisen. Das Programm des 19. Jahrhunderts enthielt in verständnisvoller Anpassung an den modernen Geschmack und ähnlich wie in der großen Düsseldorfer Veranstaltung vornehmlich Porträts und Landschaften, weniger Genrebilder, kaum ein Historienbild.

An der Spitze der Porträtisten stand zeitlich und qualitativ Ramboux mit dem bekannten prachtvollen Doppelbilde der Brüder Eberhard, es folgten C. F. Sohn mit einem milden Frauenporträt, Schadow mit zwei etwas matten Bildnissen, die aber jene vornehme Zurückhaltung für sich haben, welche späteren Werken wie E. v. Gebhards Charakterköpfen oder L. Knaus' Bauerngestalten verlorengeht. Den Übergang von alter zu neuster Porträtkunst vertrat A. Sohn-Rethel mit einem erfreulich frischen Damenbilde.

In der Wahl der ausgestellten Landschaften zeigte sich das Bestreben, den neuerkannten Reiz der kleinen Formate gegenüber wenigen leer wirkenden großen Tafeln zu betonen. So präsentierte sich z. B. Caspar Scheuren mit allerliebsten aquarellierten Landschaften und einer zierlichen Schäferszene, Andreas Achenbach ebenfalls in erster Linie mit Aquarellen, darunter einer Wassermühle von Ruysdaelisch-ernster Stimmung, auch Oswald Achenbach bot sich am schönsten in zwei kleinen Studien, von denen die eine lebhaft an die neugefundenen frühen Böcklins erinnert. Mit guten charakteristischen Kabinettbildern figurierten weiter Burnier, L. H. Becker und G. v. Bochmann, unter den älteren schließlich noch Dücker mit einem besonders zarten, meisterhaft behandelten Dünenaquarell.

Die besten Proben des Genre waren: Adolf Schroedters charaktervolle „Fischer auf Rügen", Hasenclevers sehr witzige Aquarellstudie „Jobs im Examen" zu dem weit trockneren Münchener Bilde und eine malerisch sehr feine „Friedhofsunterhaltung" von Vautier. — Die biblische Historie endlich vertrat Bendemann mit einer Studie zu den „trauernden Juden", deren Größe der Erfindung immer wieder eindrücklich ist.

Obgleich der vornehmste Teil der Ausstellung dem Rückblick gewidmet war, kam doch auch das junge Rheinland zu Worte, freilich wiederum nur in einem Abglanze dessen, was Düsseldorf zu bieten vermochte. Abgesehen von Dix und Nauen wurden Namen gehört, die hier dem Publikum noch nicht bekannt sind, so Werner

Heuser, Gert Wollheim, Max Ernst, Ophey, Theo Champion u. a. Im Hinblick auf die Aufsätze Cohens und Keims im Rheinlandheft des Cicerone erübrigt sich eine Besprechung des Gezeigten. Es sei nur der Freude darüber Ausdruck gegeben, daß die Museumsleitung glücklich bestrebt ist, die fehlenden modernen Galerien zu ersetzen.

Noch zu berichten bleibt, daß vor kurzem Oskar Moll zum Direktor der Kunstakademie berufen wurde. Er hat schon seit dem Tode Endells vertretungsweise das Institut mit Geschick und Initiative geleitet — so wurden Kanoldt, Mense und der Bildhauer Bednorz als Lehrer gewonnen — und man darf eine erfreuliche Entwicklung der Akademie erwarten. *Hanna Gr.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Skulpturen im Schaufenster / Sezession / Plastik in der Akademie der Künste / de Fiori / Kolbe / Sopher / E. R. Weiß (geb. 1875) / Märkische Keramik / Fayencen von Charlotte Hartmann / Galerie Nierendorf.

Je lustloser der Markt, desto fröhlicher das Getriebe. Das ist die Paradoxie der augenblicklichen Situation. Käufer gibt es wie Klaviere in der Wüste, — aber niemals ist mehr Kunst auf einmal dar- und angeboten worden. Neben den drei Großveranstaltungen: der Juryfreien, der Akademie und der Sezession, sind sämtliche Salons in Flor; und daran nicht genug, haben sich die immer besonders wenig begünstigten Bildhauer neuestens entschlossen, ihre Plastiken in den Schaufenstern der Konfektionshäuser und Naschläden zu offerieren. An sich ist das gar kein übler Gedanke, denn tatsächlich käme es darauf sehr an, die weitere Öffentlichkeit mit der künstlerischen Produktion in Kontakt zu bringen. Nur genügt es freilich nicht, daß die Skulpturprofessoren ihre Aktbronzen und sonst üblichen Figuren nun einfach als Übernippes zwischen die Roben und Hüte mehr oder minder sinnvoll hineinarrangieren lassen. Vielmehr sollten die Künstler aus den heutigen Anforderungen und großstädtischen Bedingungen heraus ihre Aufgabe neu zu fassen trachten, vom Schaufenster aus die stilistischen und thematischen Direktiven sich geben lassen. Um Gotteswillen nicht „Kunst im Dienste des Kaufmanns". Aber ein gestaltendes Schaffen, das sich von den Anforderungen inspirieren läßt und das Formgebilde wieder in die allgemeine Blickrichtung zu rücken vermag. —

Die Ausstellungen der Berliner Sezession, protegiert durch den Klang der Firma und die gute Lage des Lokals, erfreuen sich offenbar auch heute noch eines gewissen Publikuminteresses. Sie sind damit freilich noch nicht ohne weiteres legitimiert. Der um einen weit Überragenden gescharte, in sich nichts weniger als homogene Kreis hat in Lovis Corinth Mitte und Haupt verloren. Noch ist sein Genie unter ihnen, erschütternd bezeugt aus wenigen letzten, großartigsten Projektionen: einem sommerbunt glitzernden Gartenstück, dem mächtigen Schemen eines „Ecce homo" und vor allem in jenem abschiedstiefen, jenseitigen Selbstgesicht, aus dessen abgezehrtem Braun ein rötlicher Blick beklemmend fiebert. Der Strom schöpferischen Lebens wird sich über diesem Grabe schließen — hier aber bleibt eine leere Wand, eine klaffende Erinnerung, gegen die nicht leicht aufzukommen sein wird. Zu sehr war die Sezession längst das Haus dieses Einen. Unverkennbarem Eifer ist eine relativ regsame und beachtliche Darbietung gelungen, nicht zuletzt durch die Anfügung einer fast hundert Beispiele zählenden Kollektion französischer Werke, die allerdings als eine wirkliche Veranschaulichung des Pariser Standards ebenso wenig gelten kann wie das, was die Künstler der Sezession aus Eigenem dort zum Austausch als Summe deutscher Gegenwartskunst vorführen werden. Jede Annäherung ist segnenswert, nur wird Geringfügiges nichts fruchten. Bei Derain, Friesz, Matisse, Picasso, Gris, Rouault u. a. können wir beurteilen, wie minimal sie hier vertreten sind, — so dürfte auch sonst nur recht Zufälliges geboten sein. Besser ist Léger, mit der grau brillierenden „Kathedrale von Rouen" auch mich Skeptischen überzeugend Utrillo aufgezeigt. Der eigentliche Gewinn aus diesem Gastspiel sind einige neue Bekanntschaften; das prunklose Hafenbild von Abel Gerbaud, ein gewähltes Picasso-Derivat von Roger Bissière, ein „Stall" von Segonzac, die mit apartem Pinsel gestickten Bildspiele von Eli Lascaux, der feine Tapetenreiz von André Massons „Fischgericht" etwa machen auf ihre Verfasser aufmerksam. Auch die Plastiker Despiau und Manolo müßten wir einmal ausgiebiger zu sehen bekommen. Neben ihnen taucht Maillol auf, bei den Malern noch Vlaminck, Signac, Marquet, Denis, Bonnard usw. Der dicht wie mit einer Käfersammlung besteckten französischen Front gegenüber die der Hiesigen, — es balanciert sich ungefähr. Unter den Altzugehörigen ist diesmal vor allem Leo von König

durch ein groß und einfach gruppiertes Kinderbild bemerklich, auf dem Flügel der schon gewohnten Jüngeren zeichnen sich einige licht und zart entwickelte Naturblicke von J. Steinhardt aus. Um zwischen den vielfach nicht unebenen, aber auch nicht frappanten Dingen nur rasch ein paar besonderste herauszuangeln: das ungewöhnlich aus Eiern, Zitronen und Efeu komponierte, recht entzückende Stilleben von Ahlers-Hestermann, Domscheits märchenhaltige Zigeunerszenen, der weiß verpackte Säugling in der wirksam trockenen Art A. W. Dreßlers, apart fassonierte Figuren von Genin und Cesar Klein, die massig und drängend konzipierte Schneelandschaft des immer stärkeren W. Jacob, schließlich E. Zimmermanns nicht uneigen strukturierter Treppenprospekt. Das ganz Nichtige und Schiefe ist ziemlich vermieden, abgesehen allerdings von dem schwülstigen Kreuzigungstheater des scheinbar schon unvermeidlichen A. Birkle. Die Plastik recht temperiert, nichts Aufsässiges. Von R. Scheibe und K. Knorr liebe Bronzetiere, Wachsweiches von Thorak, ein aus schlackigem Guß aufbegehrender Impetus bei Ernst Wenck.

Zwischen ihren gezeichneten oder getuschten Blättern, über die in unseren der Graphik gewidmeten Monatsheften referiert sei, bietet auch die Herbstschau der Akademie der Künste allerlei Skulpturwerk. Scharffs weich gebildete und dabei fest akzentuierte Porträtbüste des Geigers Weißgerber, das geschmeidig bewegte Boxduett Kurt Edzards, ein ausgezeichneter Kopf des stets wieder Respekt fordernden Isenstein stehen nahezu allein inmitten vieler blutloser und abgußhafter Gipse und Bronzen. Besonders hohl und steril sind die Elaborate des Akademieprofessors Starck, von einer immer faderen Glätte die Bildnisse Klimschs. Ungleich lebendiger geht August Kraus Physiognomisches aus der Hand, der sich jetzt auch in Sintenis-Böckchen nicht ohne Anmut versucht. Ein ganzer Saal gehört Ernesto de Fiori und versammelt die meisten schmal und spannig stehenden oder schreitenden Aktfiguren und nobel-prägnanten Gesichtskulpturen der letzten Jahre. Eine gleichzeitige, ebenfalls die jüngste Produktion vorweisende Georg Kolbe-Ausstellung im Salon Cassirer gab Gelegenheit zu vergleichenden Feststellungen. Kolbe hat eine vorübergehende Neigung zum eckigen Umriß und zu drapierenden Kubismen völlig überwunden und sich einem offenen, spontanen, breit streichenden Stil zugewandt, der die Gefahr spachtelnder Zerlockerung der formumschließenden Oberfläche mitunter nicht ganz vergessen läßt (Ebertbüste), in den weitaus meisten Ergebnissen aber dem Metall pulsendes Leben, schattenden Hauch und die Zurückhaltung des Unpolierten verleiht. Neben den feiner ausgeschliffenen Porträts de Fioris behaupten sich die seinen durch Sprühkraft des individuellen Ausdrucks, so die Bildnisse Harnack und Paul Cassirer, das markante Selbstporträt nicht zu vergessen. Alles in allem ist Kolbe der vielleicht nicht ganz so eigenwegige und minder heikle, aber andrerseits der quellendere, rhythmenreichere, gelöstere Bildner. Wie sich im Doppelspiel der Körper die Linien schmiegen und ranken, wie die Bewegung eines Stürzenden, eines Laufenden tariert und balanciert ist, wie um jede Statuette einer Hockenden Dumpfes schlummert und verschwebt, aufgenommen von eisendunklen, rostigen Tönungen des Materials: das offenbart heute wie nur je das Vermögen und die formende Feinfühligkeit dieses noch längst nicht alt gewordenen Künstlers.

Der Plastiker Bernhard Sopher darf sich neben den Genannten gewiß sehen lassen. Er ist in Syrien geboren, das sanfte Melos asiatischer Gesichtszüge ist in seine der schlichten, zarten Modulationen fähige Hand gelegt. Lässige, halbentwickelte Glieder, die konkave Demut des mongolischen Antlitzes bildet Sopher am reinsten hervor. Nicht alle in der Galerie Wiltschek gezeigten Werke aber sind den in ihrem gelinden Flächenspiel und in den gewählten Färbungen sehr wertvollen Bronzemasken oder dem von energischer Intelligenz durchzuckten Kopf des Oberbürgermeisters Dr. Adenauer ranggleich. Verblüffend Triviales steht bei Sopher neben ungemein Leisem. —

Die Staatliche Kunstbibliothek und die Galerie Flechtheim haben sich in die Aufgabe geteilt, Emil Rudolf Weiß anläßlich seines fünfzigjährigen Geburtstages als Ziergraphiker wie als Maler zu versichtbaren. Seine buchgewerbliche Leistung hat weitaus mehr Gewicht, sie ist für die Entwicklung dank ihrem anpaßlichen, im Freundlichen wie Strengeren so maßfeinen Stilgefühl bestimmend geworden. In den Malwerken macht sich dieselbe Sicherheit und Gediegenheit geltend, nur wirkt alles etwas nüchtern und trocken. Weiß verschmäht das Auffällige und Blendende; er gibt abseitige Täler, ein paar simple Blumen und Halme, in harmonisch ernster Stimmung vor sich blickende Antlitze, gibt das bescheiden in der Farbe und in sorgfältiger Durchführung. Aber es ist keine

eigentliche Einfalt darin, dazu ist es nicht primär genug, zu geschult. Thoma, Trübner klingen an, Cézanne ist nicht außer acht geblieben. In den Selbstbildnissen und vielen Porträts seiner Gattin Renée Sintenis bewährt sich die künstlerische Rechtschaffenheit und das solide Können am reinsten. Wo aber Weiß Aktgruppen stellt, etwa zum Parisurteil, da überschreitet er seine Grenzen und wird schlechthin schal. —

Die Parade moderner märkischer Keramik im früheren Kunstgewerbemuseum hat ein gerade erschreckendes Bild töpferischer Unkultur enthüllt. Eine äußerlich geschickt aufgemachte Schau, der ältere Beispiele der heimischen Erzeugung, technische Demonstrationen, Tische mit kindlichen Versuchen und Schülerarbeiten ein Relief gaben. In den Kojen und Vitrinen aber lauter kokettes, unreelles Zeug, unsicher in den Formen, so prätentiös wie phantasielos im Dekor. Kein Rest bodenständiger Einfachheit, kein örtliches Gepräge, keine Ahnung von den wahren Erfordernissen der Gegenwart. Der als Ananas angezogene Ofen, der in Steingut imitierte romanische Reliquienkasten — das wären einzelne Verirrungen, die man übersehen könnte. Viel schlimmer der allgemeine Snobismus, das spielerische Unwesen, dessen insbesondere die Steingutfabriken Velten-Vordamm mit den entwerfenden Künstlern Harkort, Mutter, Bogler zu bezichtigen sind. Auf dem Gebiete der keramischen Plastik dominiert die Firma R. Blumenfeld (Velten), die manchen begabten Bildner zugezogen hat. Bei Toni Kulemann ein wirkliches Eingehen auf die Kapricen des Materials, dagegen die auf glatte Geschlossenheit stilisierten Figuren von W. Schade von einer ziemlich fatalen Scheinstrenge. Künstlerisch voll befriedigend war nur das, was gar nicht Kunstwirkungen anstrebte: die chemischen Geräte, Porzellankessel, Becken, Rohre der staatlichen Manufaktur. Ein guter Ofen mit gerippten Kacheln, Entwurf Helbig, Werkstätten K. Lindner (Berlin), verdient Hervorhebung. Sonst eine Orgie banaler und raffinierterer Kunstgewerblerei. Umsowohltuender der Gang durch die gleichzeitige Sonderausstellung der während fünf Jahren in Velten-Vordamm von Charlotte Hartmann gearbeiteten Keramik (in den Vereinigten Staatsschulen für angewandte Kunst). Die Geschirrformen sind anständig, die eigentliche Leistung aber liegt in der Bemalung, die auf mannigfachste Art launig und volkstümlich ist, dabei von ganz persönlicher Pinselführung, zart oder behäbig, kostbar oder simpel, all dies aber ohne Verstellung, leichthändig und eigen. Fliesen, Töpfe, Adlerteller, Tassen, runde Tischplatten mit Jahreszeitenbildern legten Zeugnis ab für eine kaum einmal fehlgreifende, häufig Entzückendes und ungekünstelt Rares erzielende Produktivität. —

Die Galerie Nierendorf, nach wie vor mit I. B. Neumann verbunden, hat sich in der Lützowstraße 33 niedergelassen, und zwar in gut erhellten, die Wandkapazität günstig verteilenden Räumen, die Werkleute vom Bauhaus geradezu mustergültig ausgestattet haben. Eine programmatische Erstausstellung unternahm es, das künstlerische Schaffen der Zeit in Deutschland durch vollwertige Proben der Führenden zu veranschaulichen. Einige mußten allerdings fehlen, immerhin waren Werke von Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner, Otto Mueller, Klee, Kandinsky, Feininger, Moholy, Muche, Baumeister, Beckmann und Dix, von Kolbe, Albiker und Wolff vorhanden, und von einigen ein ganzer Satz hier noch nicht gezeigter Arbeiten. Nierendorfs Arbeitsplan geht über diesen Kreis noch hinaus, sein Eifer gehört nicht zuletzt den erst Werdenden. Bleibt ihm die freilich notwendige Unterstützung nicht versagt, so könnte von dieser neuen Stätte der Gegenwartskunst eine entscheidende Förderung und Werbung sich auswirken.

Willi Wolfradt.

DANZIG

Die Kunstforschende Gesellschaft zeigt zur Zeit in den Ausstellungsräumen des Stadtmuseums eine Ausstellung „Das schöne Schiff im Wandel der Zeiten". In einer beträchtlichen Anzahl von Gemälden, Handzeichnungen, graphischen Blättern und Reproduktionen sowie charakteristischen Schiffsmodellen vermittelt diese Ausstellung ein lebhaftes Bild der Entwicklung der Schiffsform vom Mittelalter bis in unsere Tage. Den anziehenden Mittelpunkt des Ganzen bildet das aus dem Artushof entliehene, dort sonst wenig zur Geltung kommende Gemälde „Das Schiff der Kirche" vom Ende des 15. Jahrhunderts, das in der Verbindung der Schiffsdarstellung mit ikonographischen Szenen das imposantere Gegenstück zu dem Bilde in der Lübecker Marienkirche von 1489 darstellt.

Im graphischen Ausstellungsraum des Stadtmuseums sind die Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts aus letzter Zeit ausgestellt: Blätter von Barlach, Corinth, Erhard, Heckel, Hofer, Kollwitz, Liebermann, Marc, Meid, Nolde, Picasso, Slevogt, sowie Aquarelle und Zeichnungen des Danzigers Johann Carl Schultz (1801—1873). *A.*

DRESDEN

Schmidt-Rottluffs letzte Arbeiten (bei Kühl & Kühn) zeigen eine entschiedene und durchaus eigene Weiterentwicklung zu klarer Form und eindeutigem Ausdruck. Schmidt-Rottluff hatte es bei der Sprödigkeit seines Erlebens und seiner Mitteilungsart nicht leicht, zu einer Darstellung zu kommen, die wahrhaftig, sachlich und durch die Form gleichzeitig ordnend und den Sinn der Dinge deutend ist. Diese Form bedient sich einer immer geringeren Anzahl aufbauender Elemente und beruht gegenwärtig auf Flächen aus reiner, gegeneinander reich abgestufter Farbe, deren Abgrenzung die Wirklichkeit stark, zuweilen geometrisierend reduziert und lediglich durch Anordnung, Durchdringung und Verkürzung den Vorgang aufbaut. Dabei erreicht Schmidt-Rottluff eine Präzision des Vortrags, die allen seinen Arbeiten den Charakter des Gültigen, Notwendigen und anderseits des Persönlichen, Einmaligen gibt. Von außen hat er sich immer weniger beeindrucken lassen, und heute gehört er unbedingt zu den wenigen, denen der Aufbau der neuen Kunst in Deutschland zu danken ist. Den Gemälden (Zugbrücke, Mittagspause u. a.) ist eine seltene Durchsichtigkeit der Farbe eigen, die wie bei den Aquarellen ein gewisses Gegengewicht zur Schwere der Umrißform bildet. Landschaften und Figuren kommen seinen gestalterischen Absichten am weitesten entgegen, und der intensivste Kontakt zwischen Wirklichkeit und Darstellung entsteht dort, wo Einzelfigur und Umwelt in gegenseitiger Formdurchdringung das Bild schaffen. Das „Bildnis N." und „Mädchen mit Schere" sind kühne Abkürzungen, pointierte Unterstreichungen seiner Menschenauffassung. Die graphischen Blätter, besonders die Radierungen, sind im Druckverfahren wie im Ausdruck geheimnisvoller, hintergründiger geworden (Kopf, Fischer), auch nach dieser Seite ist Schmidt-Rottluff in die Tiefe gegangen. Die sechs Plastiken sind augenscheinliche Auswirkungen seiner naiven Religiosität in einem Material, dessen Formgesetzen er suchend seit langem nachgeht. Der Gesamteindruck der Ausstellung bestätigt den Eindruck eines Wachsens von innen her im Werke des Künstlers.

Von Feininger sind Aquarelle des letzten Sommers zu sehen (Neue Kunst, Fides), filigranhaft feine Gebilde, deren Gegenstandsbeziehungen sich immer mehr in der Sensibilität des Striches und der Farbe verfeinern. Das System der Striche dürfte einer noch größeren Vereinfachung kaum mehr fähig sein, die Farbengebung beschränkt sich auf den Akkord aus zwei, höchstens drei Tönen. Ein Blatt wie „Ostsee" (15. September 1925) oder „Treptow a. d. Rega" sind Endleistungen auf einem Gebiete, das zu erweitern Feininger allein imstande sein dürfte. *Will Grohmann.*

ERFURT

Im August fand im Verein für Kunst und Kunstgewerbe eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen des Hamburger Meisters Thomas Herbst statt. Im Lesesaal waren zu gleicher Zeit graphische Arbeiten von Lovis Corinth ausgestellt. Daran schloß sich im September eine Ausstellung von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und graphischen Werken von Paul Klee, die durch eine Reihe größerer Arbeiten aus jüngster Zeit ergänzt werden konnten. Vorübergehend waren in einem Raum niederdeutsche Handwebereien zu sehen. Die Oktober-Ausstellung umfaßt neue Arbeiten von Johannes Driesch, die wiederum von seiner starken Begabung Zeugnis ablegen. Driesch hat sich in kurzer Zeit erstaunlich weiter entwickelt. Im Lesesaal sind z. T. einige graphische Blätter von Thoma ausgestellt. *P.*

HANNOVER

Die Kestner-Gesellschaft hat sich zu Beginn der neuen Ausstellungssaison die dankenswerte Aufgabe gestellt, einen Überblick über neue Plastik zu geben. Man mußte aus leicht verständlichen Gründen von vornherein auf große Stücke verzichten und so sind es in der Hauptsache Porträtköpfe und kleinere Arbeiten, die man zu sehen bekommt. Bekannte Arbeiten Lehmbrucks stehen überragend an der Spitze. Neben ihnen fesseln einige Köpfe und Skizzen von E. de Fiori am meisten. Die Gegensätzlichkeit zweier Mädchenköpfe und des Porträts des Boxers Dempsey offenbaren die weiten Möglichkeiten des Künstlers. Gegen ihn fallen Haller, mit einer fatal an Klinger erinnernden Büste von R. Sintenis und Huf beträchtlich ab. Von Barlach, der nur Zeichnungen, Holzschnitte und wenige Majoliken zeigt und von G. Kolbe hätte man sich mehr gewünscht. Die Kleinplastik A. Gauls und R. Sintenis', von der außerdem der eindrucksvolle Kopf des Dichters Ringelnatz gezeigt wird, ist in den besten Stücken vertreten. Überraschend sind drei Bronzeköpfe von Hoetger, von denen die „Moorfrau", gleichsam aus Moor und Nebel zusammengebraut, den stärksten Eindruck hinterläßt. Von den übrigen Ausstellenden wäre vielleicht noch Johannes Schiffner zu erwähnen. Von hannoverschen Künstlern präsen-

tiert sich Else Fränkel mit ihren ernsten und qualitätvollen Porträts am vorteilhaftesten.

Zwischen den plastischen Arbeiten hängen einige Gemälde von W. Bondy, südfranzösische Landschaften und Stilleben. Eine traditionsbelastete, experimentierende, nicht sehr starke, aber keineswegs unsympathische Kunst.

Die Neuordnungsarbeiten im Provinzialmuseum sind inzwischen wieder ein Stück weiter gediehen. Eine Reihe von Sälen und Kabinetten mit der Malerei des frühen 19. Jahrhunderts konnten zugänglich gemacht werden. In ihnen hängt auch ein Teil der in der letzten Zeit gemachten Neuerwerbungen, Bilder von W. v. Kobell, Erdmann-Hummel, Blechen, Richter und Carus.

Ferd. Stuttmann.

KÖLN

Die große Lehmbruck-Ausstellung Duisburgs ist in den Kölnischen Kunstverein gekommen. Durch Umfang und Vollständigkeit erweist sie sich seiner besten Tradition würdig. Lehmbruck bleibt für uns einer der wenigen Bildhauer der Gegenwart, seine Malereien sind bis auf einiges wie zufällig Gelungene Material zu seiner Plastik und als solches interessant. Graphik und Zeichnung können oft für sich bestehen. Schlecht dient man dem Andenken Lehmbrucks, wenn man neue Güsse immer wieder aus den alten Formen preßt. Gerade die sensible Plastik dieses Bildhauers verträgt keine Vervielfältigung. Es war ein guter Gedanke, den wenigen noch verfügbaren Raum mit Bildern von Carl Hofer zu füllen. Er ist als Maler so bedeutend, daß ihn die Nachbarschaft nicht erdrückt.

In der Galerie S. Salz variiert man die Note des französischen Imports. Diesmal füllt ein Pole, Eugène Zak, alle Wände. Seine Malerei ist ganz gesättigt mit Pariser Kultur, eine verträumte, angenehm nachlässige Haltung erweckt Sympathie, die Boheme immer verdient. Er hat in der Uniform des neuesten Stils seine Sondernote, ihm gehören die eingekniffenen Nasenrükken, die trichterförmigen, leichtgeöffneten Hüte und Hosen, kurz, er ist wer und malt gut. *Alfred Salmony.*

KOPENHAGEN

Der der jüngeren Generation angehörende Maler Sigurd Svane ist auf die glückliche Idee gekommen, eine Ausstellung moderner dänischer Malerei der letzten 25 Jahre zu veranstalten. Das Resultat war ein außerordentlich gelungenes. Mit Überraschung sah man, wie diese ca. 20 ausgewählten Maler ein in sich geschlossenes Entwicklungsbild geben und doch jeder für sich eine ganz eigene Persönlichkeit ausstrahlt. Vielleicht vermißt man den eigenartigen, in Europa Heimatrecht habenden Willumsen — aber man beginnt eigentlich erst mit der Jahrhundertwende und fühlt da, den stärksten dänischen Koloristen, beinahe Exotiker, Zahrtmann als eigentlichen Ausgangspunkt, unmittelbar für die Jüngeren, mittelbar für die Jüngsten. Die dänische Malerei hat sich, verglichen mit der des 19. Jahrhunderts, zu einer Intensität von Farb- und Lichtmöglichkeiten gesteigert, die alle Erwartungen übertrifft. Damit geht Hand in Hand eine Sicherheit im klaren Strich und statischem Aufbau, der doch oft eine ausgesprochene Farben- und Linienrhythmik zuläßt. Problematik gibt es wenig. Der eigentliche Expressionismus tritt quantitativ zurück gegenüber einem neuen Verismus. Einige, nicht nur den Dänen, sondern den Europäer besonders als Qualitative interessierende seien hier hervorgehoben. Larsen-Stevns ist einer der ältesten, der aus dem 19. Jahrhundert sich stark in Stil und Ausdruck in das 20. hinüberentwikkelt und dadurch sich mit der Kunst der Jüngeren verbindet. Er hat mit dem dänischen Altmeister Joakim Skovgaard den Dom in Viborg mit Fresken ausgemalt und etwas von dem christlichen Grundvig-Stil liegt in seinen religiösen Bildern, deren Form knapper, deren Ausdruck intensiver geworden ist. Sigurd Svane selbst ist ein besonders in seinen Landschaften ohne Tradition, das neue Farberlebnis Schaffender. Zarter und weit genialer in der Komposition hinhuschender Farbflächen, die, so paradox das klingt, wie wieder entgleitend ein wunderbar Visionäres entstehen lassen, ist der Schwede Isakson, der doch selbst dänisches Land und dänische Kunst als zu sich gehörend rechnete. Er ist gleich bezaubernd in Landschaft und Stilleben, und seine leider nur skizzenhaft angelegten religiösen Bilder sind ganz aus Eigenem geschöpft. Dagegen verblaßt und verwischt sich die Kunst des an sich recht talentvollen Weie. Wie ein Übergang vom reinfarbigen zum bestimmteren Konturenerlebnis erscheint mir die Kunst Svend Johansens. Seine räumlich unwahrscheinlichen Interieurs und Stilleben sind voller dekorativer Reize. Sein besonderes Talent zu Theaterdekorationen ist verständlich. Viel prägnanter im dekorativen, mit der besonderen Freude am beweglichen, stilisierten Tierkörper ist Salto. Sein Aktäon gibt wirklich die Illusion einer Metamorphose von der Mensch- zur Hirschgestalt. Harald Gier-

sing zeigt sich wieder in seinen graugrünen, schwarzen konturierten Bildern als Meister in der Begrenzung. Ein Saal ganz für sich war dem in Farbe und Form gleich einfach und starken Olaf Rude gegönnt. Wie wesentlich ein solch günstiges Licht- und Raumverhältnis zum geschlossenen Eindruck der Persönlichkeit beiträgt, konnte man unter anderem im Vergleiche zu den Bildern des kraftvollsten Künstlers der Ausstellung zu Lundströms Bilderwirkung sehen. Wer diese in ihrer Art klassischen Stilleben, wo etwas von genialer Notwendigkeit erreicht ist, die den einzelnen Gegenstand, ob es ein Brot, eine Flasche, ein über den Stuhl geworfener Rock ist, zu einem Urbilde gestaltet, in der Sammlung von Professor Oluf Thomsen und nun hier gesehen hat, kann den Unterschied in dieser Beziehung beurteilen. Zu den einfach Starken und besonders Herben, trotz aller Farbigkeit, muß auch der eigentümliche Isländer Jon Stefansson gezählt werden. Schwächer, aber auch fein und differenzierter, ist William Scharff. Seine, ohne in kubistische Manier zu verfallen, in kubischen Farbflächen rhythmisierten Dekorationen zu einem Musikzimmer sind expressionistisch im guten Sinne. Ein ganz bizarrer Künstler ist Mogens Lorentzen. Er verliert sich zu oft im Abstrakten, auch er ist ein dekoratives Talent. Sein stärkstes Bild stellt einen ins Typische erhobenen „Liebknecht zur Volksmenge sprechend" dar. Endlich möchte ich noch auf den nur 26 Jahre alt gewordenen genialen Jens Adolf Jerichau aufmerksam machen, der voll Feuer und Melancholie zugleich einen Vogel Phönix aus der Asche auferstehen läßt und seine buntfarbigen, phantasiereichen Märchenbilder mit erstaunlicher Kompositionsfähigkeit hinsetzt. Diese Ausstellung der Jüngeren und Jüngsten der dänischen Malerei des 20. Jahrhunderts würde in jeder Kunstschau Europas Anerkennung finden müssen. *Charlotte Weigert.*

MAINZ

In dem zur „Kunsthalle" umgetauften Raum einer träumerischen alten Klosterkirche, in dem für diesen Winter mehrere Kunstaustellungen geplant sind, ist zurzeit das Hessische Künstler-Kartell eingezogen. Mittellinie mit einigen Anläufen. Eine Studie von Enkevort und zwei Stillleben von Thesing sind so ziemlich das stärkste. Ihnen schließen sich Richter, Best, Gebürsch und Seck-Carton an. Ziegler ist qualitativ gut, aber nicht sehr charakteristisch vertreten. Zwei neue Hoffnungen weckende Erscheinungen sind Throll und Amersbach. Unter den in Dämmerung versetzten Graphikern treten glückhaft jene von Hallerstede hervor. *ch.*

OLDENBURG

Die sehr unternehmende Vereinigung für junge Kunst veranstaltet zur Zeit eine Ausstellung von Franz Radziwill — über den ja schon in einem der letzten Jahrgänge des Cicerone zu lesen war —, die vor allem dadurch ihren Wert hat, daß sie auf Grund von 60 Gemälden einen Überblick über das künstlerische Schaffen des Malers in den Jahren 1920—1925 ermöglicht und als wesentliche Ergänzung aus dem gleichen Zeitraum auch noch eine Reihe von Aquarellen, Zeichnungen und Graphik vorführt. Radziwill ist 1895 in Strohausen bei Rodenkirchen geboren, war 1913 Schüler der Kunstgewerbeschule in Bremen, dann im Felde und in englischer Gefangenschaft und lebt jetzt in Dangast. *n.*

PRAG

Künstlervereinigung „Manes". Mitgliederausstellung / Sonderausstellung Kremlička.

Die Hängung begünstigt die wirklichen Künstler Fílla, Špala, Gutfreund. Von Fílla ein sehr reiches Sommerschaffen: gelockerter Kubismus in der für Fílla eigentümlichen Abwandlung eines bäuerlichen Barocks, zu dessen Häufung und Derbheit die reife und vornehme Koloristik in reizvollem Gegensatz steht. So gelingen Bilder von einer hohen Künstlerschaft, in die der westlich geschulte Blick allerdings erst hineinfinden muß. Überquellender Formenreichtum zügelt sich in einer sehr kultivierten Maltechnik. Die Formen heben sich von der strengen kubistischen Logik allmählich ab, ohne in haltlosen Dekorativismus zu verströmen. Immer wird das Bild von einem sich frei entfaltenden und sich wieder zurückholenden Kernimpuls gehalten. So sind hier persönliche Wege über die kubistische Doktrin hinaus gefunden. Špala festigt seine etwas ungestümen Form- und Farbenrhythmen, ohne sein elementares Sehen zu beeinträchtigen. Die ihm nötige Konzentration spürt man am ehesten in den Stilleben, die aus ein paar Blumen z. B. ein sehr kräftiges farbiges Leben entwickeln. Gutfreund ist in allen Versuchen der klug empfindende Plastiker von Geblüt, der seine Formfeinheiten hinter betont einfachen Motiven verbirgt. Er jongliert mit dem Kitsch, um dem Tiefersehenden um so zartere Feinheiten zu offenbaren. — Sonst wenig, das vor größeres Forum gehört: einiger Romanto-Natura-

lismus sei — ohne besondere Namensnennung — als bedenkliche Note der hiesigen Kunstströmung vermerkt. Auffallend übrigens der flaue Nachwuchs. — Von Architekten Gočar, der seinen Pariser Ausstellungspavillon ausstellt, und Roškot, der seine Begabung an klar aufgeteilten Villen erweist.

Gleichzeitig veranstaltet „Manes" in ihrem Pavillon eine Sonderausstellung Rudolf Kremlička, die das Schaffen der letzten zwei Jahre umfaßt. Man sieht den Künstler konsequent in der eingeschlagenen Richtung weitergehen: Formklärung bis zu typischer Strenge der Gestalt, die an elementaren Gesten entwickelt wird. „Sich Badende", „Sich Kämmende" usw. Daß motivisch immer der enge Umkreis des körperkräftigen Weibes eingehalten wird, verrät einerseits den erotischen Nährquell dieser Malerei, andererseits ihre streng sich beschränkende künstlerische Selbstzucht. So erstehen hier Kompositionen von einer reifen inneren Ausgewogenheit. Der klar geführte Kontur staut die Plastizität der Gestalt. Draperie und Requisit unterstreichen ihren Rhythmus. Zwischendurch Landschaften — Entspannung nach der figürlichen Strenge —, die ein breites und warmes Sehen in festgefügte Form fassen. Das sehr reiche graphische Schaffen variiert das Hauptmotiv des Ölbilds in Lithographie und Tuschzeichnung. Auf dem Gebiet der Gouache wird die Landschaft vom flüchtigsten Eindruck bis zur zartesten Durchdringung erobert. Die sehr gewählte Ausstellung hinterläßt den Eindruck einer sehr bewußten, sich unter strenger künstlerischer Zucht erfüllenden Entwicklung.

Schürer.

STUTTGART

In der vergangenen Ausstellung des Kunsthauses Schaller fielen neben den Gemälden von Hermann Sohn-Eßlingen eine Reihe von Arbeiten des Bildhauers Otto Schließler-Schwetzingen auf, der ohne Zweifel zu den besten bildhauerischen Begabungen des westlichen Deutschland zu zählen ist. Besonders seine Köpfe erweisen bei ihrer natürlichen, ungezwungenen Zurückführung auf möglichste Einfachheit eine starke geistige Vertiefung, die entschieden einen Zug ins Große zeigt. In der Gesamthaltung ist Schließler übrigens einigen anderen jüngeren Bildhauern am mittleren Rhein stark wesensverwandt; auch die ausgestellten Zeichnungen von ihm verdienen besonders Erwähnung.

Die neue Ausstellung bei Schaller setzte sich, angeregt von der großen Mannheimer Ausstellung des Sommers, zum Thema „Maler der neuen Sachlichkeit". Man hat dabei in Stuttgart mit Absicht auf die Hauptvertreter dieses Kreises, Dix, Beckmann usw., verzichtet, die schon auf der letztjährigen Stuttgarter Kunstausstellung vertreten waren, und beschränkte sich auf einige, bisher in Stuttgart noch weniger gezeigte Künstler, die dafür mit einer größeren Zahl von Bildern zu Wort kommen konnten. Den größten Teil dieser Ausstellung nahm der Kreis der Karlsruher Akademie ein. Am meisten Interesse beanspruchten die neueren Gemälde, meist Porträtkompositionen, von Schnarrenberger, der sich in letzter Zeit stark gewandelt hat, mit einer strengen, ernsten Haltung in Komposition und Farbgebung, bei denen man aber letzten Endes das Gefühl einer gewissen verstandesmäßigen Nüchternheit nicht los wird. Daneben ist Scholz in seinen tendenziösen, oft stark karikaturhaften Bildchen von einer weitaus größeren Frische; von dem dritten Karlsruher, Hubbuch, ist eine gute Auswahl seiner Zeichnungen ausgestellt. Schon durch sein leuchtenderes Kolorit und seine mehr romantische Einstellung sondert sich deutlich Carlo Mense ab, bei dem man noch immer starke Nachklänge des Expressionismus beobachten kann. Bei seiner großen Jugend verdienen auch einige sehr selbständige Gemälde des begabten Münchener Malers Benjamin Godron besondere Beachtung.

Der Kunstsalon Hirrlinger bringt eine Kollektion von Bildern des Müncheners Julius Seyler, der in einem breiten, verspäteten Impressionismus malt, und dem in einigen neueren Landschaften eine größere Freiheit in Auffassung und Farbigkeit gelungen ist. Der mitausstellende Erler ist bestenfalls dekorativ, wenn er „modern" sein will, gelinde gesagt, unangenehm. Eine kleine Gruppe Pfälzer Künstler ergänzt die Ausstellung.

Im Gegensatz dazu die Ringelnatz-Ausstellung im Kunstkabinett am Friedrichsplatz. Diese artistischen Einfälle und fein hingehauchten farbigen Erlebnisse lassen in ihrer Ungezwungenheit von allen diesen Veranstaltungen noch den stärksten Eindruck zurück. *B. . l.*

* * *

Der Württembergische Kunstverein eröffnete seine Novemberausstellung mit einer Sammlung von Gemälden und Zeichnungen Ferd. Hodlers, wie sie in solchem Umfang in Stuttgart bisher noch nicht gezeigt werden konnte und die auch insofern ganz besonderes Interesse beanspruchen

darf, als sie Werke aus den Jahren 1882 bis 1918 umfaßt und somit, besonders auf dem Gebiete der Landschaft und des Bildnisses, einen Überblick über die Entwicklung dieses Meisters der Farbe vermittelt. — Zwei Säle sind einer größeren Ausstellung von Skulpturen des bekannten hiesigen Bildhauers Prof. Daniel Stocker vorbehalten, der in diesem Jahre sein 60. Lebensjahr vollendete und dem unser Land so manches schöne Werk verdankt. — Die Münchner Malerei ist durch Fritz Erler, Th. Baierl und E. Steppes gut vertreten, denen sich die hiesigen Maler P. Kapell und E. Gräser anschließen. — Von Heinrich Eberhard sieht man eine Sammlung von Bildern aus den Jahren 1908—1925, die seine allmähliche Wandlung vom Impressionismus zum Expressionismus zeigen. Endlich sind Originalzeichnungen des alten Ludwig Richter aus dem Besitze der Berliner Nationalgalerie ausgestellt.

WIEN

„Die Technik des Malens der alten Meister" nennt sich eine durch den Maler und Bilderrestaurator Rudolf Braun im Wiener Kunstgewerbemuseum veranstaltete, ungemein aufschlußreiche Ausstellung. An einer Reihe von Kopien nach Meistern des 14. bis 17. Jahrhunderts — Niederländern, Deutschen, Italienern — wird die Entstehung der einzelnen Bilder Schritt für Schritt aufgezeigt, so daß wir durch die Vergegenwärtigung ihres Werdens auch der Vorzüge der alten Schichtenmalerei in erhöhtem Maße gewahr werden. Dazu gehören vor allem die rationelle Arbeitsteilung und die damit Hand in Hand gehende intensivere Durchdringung von Gegenstand, Material und Form, die ihren Ausdruck im Gesetz der trüben Medien (der Veränderung der Licht- und Farbenwirkung durch Einschieben eines dichten Mediums zwischen Grundfarbe und Auge, in der Malerei durch Weißhöhung des farbigen Grundes) und der Lehre von den Kontrastfarben finden. Die Wichtigkeit dieser Schau kann nicht genug hervorgehoben werden, weist sie doch durch die Wiedererweckung von Kenntnissen, die der Mehrheit der Künstler verlorengegangen sind, neue Wege zur Regeneration der Malerei.

Die Arbeiten V. Tischlers, die bei Würthle zu sehen sind, lassen erkennen, in welch überraschender Weise sich dieser Künstler in der letzten Zeit gewandelt hat. Zu der Einkehr in sich selbst, wie sie seine letzten Bilder zeigen, hat das französische Reiseerlebnis dieses Sommers, das ihn zur Natur zurückführte, wesentlich beigetragen. Das tektonische Gestalten, das ihn die übereinander gestaffelten Kuben südfranzösischer Städte gelehrt haben, wirkt auch in der steilen Vertikale des „Mädchens mit weißem Tuch" nach, das vielleicht das beste Beispiel für die Schlichtheit der Formung, zu der sich Tischler durchgerungen hat, und die Symbolik seiner Farbensprache bietet. Neben den Werken eines gabenreichen Sommers, unter denen insbesondere die wundervolle „Große Landschaft von Cannes" auffällt, sind noch einige ältere Bilder (uns zumeist aus Ausstellungen des letzten Jahres bekannt) und zarte, anmutsvolle Zeichnungen zu sehen. —

Während diese Schau an Ergiebigkeit unsere Erwartungen weit übertrifft, muß die Ausstellung „deutscher Frauenkunst" (im Künstlerhaus) den zahlreichen Nieten des hiesigen Kunstlebens zugerechnet werden. Von Paula Modersohn ist überhaupt nichts vorhanden, von K. Kollwitz und der Sintenis je eine Arbeit; wie denn auch sonst reichsdeutsche Künstlerinnen (und auch da in der Hauptsache imitative Begabungen, zu deren besten noch M. Caspar-Filser, Frankfurt-Prevost, Ch. Berend, Emmy Roeder gehören) nur einen geringen Teil der ausgestellten Werke beigesteuert haben. Aber auch von den österreichischen Malerinnen haben sich gerade nennenswertere Vertreterinnen der neueren Kunstrichtungen, wie Helene Funke, Frau Merkel-Romée, L. Steiner, Hedw. Korner von der Ausstellung ferngehalten.

Poglayen-Neuwall.

WIESBADEN

Der Nassauische Kunstverein im Neuen Museum bringt in seiner Novemberausstellung zunächst einige Werke von Corinth † aus privatem und öffentlichem Besitz Wiesbadens und der Nachbarstädte. Eine nicht große aber würdige Auswahl im zeitlichen Rahmen von 1890—1917. Die „Susanna im Bade" von 1890, noch den Einfluß Bouguereaus zeigend, die pleinairistisch gemalten Bildnisse der „Frau v. W." und der „Frau Halbe", letzteres aus der städtischen Galerie, aus dieser auch die beiden delikaten Stücke „Bei der Toilette" und „Ananasstilleben"; das markige Selbstbildnis von 1909 mit dem roten Tuch und eine Waldlandschaft von 1917 bilden die wesentlichsten Richtungspunkte, zwischen die sich Stücke wie die „Blendung Simsons", die letzte Fassung von „Perseus und Andromeda" und ein brauntoniges Männerbildnis ergänzend schieben.

Eine Ausstellung von Alexis v. Jawlensky bringt dessen neueste Arbeiten. In

der äußeren Fassung wiederum das Thema, in den Umriß eines Kopfes die seelische Situation allgemein menschlicher Gefühle zu bannen. Aber die neuen Lösungen sind ungemein vertieft. Die Umrisse fast aufgelöst, klingen nur mehr leise mit. Die Gesichter werden zu Gesichten. Man gerät in den Bann einer halbwachen Dämmerung, wo die Bilder verlöschen und nur mehr Farben aufsteigen als Vision des Erlebten. Stärkster Gegensatz zu Kandinsky, der noch in der Vibration schöpferischen Geschehens die Mitarbeit des Verstandes vom Beschauer fordert. Bei Jawlensky ist alles Gefühl, Inbrunst, restlose Hingabe an den Gegenstand.

Dülberg zeigt in seinen Holzschnitten eine harte, eigenwillige Sprache mit sehr beredtem Ausdruck in den Gebärden seiner Figuren. Die herbe Struktur der Muskelbildungen erinnert an den Maser von Holz. Das Seelische ist etwas gewaltsam in das Pathos der Mimik gezerrt. In den Mosaiken, deren extreme Technik die auf den Holzschnitt eingestellten Wirkungen nicht zulassen, versagt die Ausdruckskraft. Mulot bewegt sich mit Schönheit und feinem Takt in den ihm gesteckten Grenzen. Einige Landschaften und Zeichnungen ehren Thielmann †, dessen Stärke in volkstümlicher Illustration lag. *ch.*

ZÜRICH

Der Kunstsalon Wolfsberg zeigt eine umfassende Schau zeitgenössischer Franzosen von Maurice Denis und Bonnard bis zu André L'Hote und Coubine, gute Peinturen unter sorgfältiger Vermeidung alles Extremen.

Qualitativ am besten scheint uns Vlaminck vertreten. Neben den bekannten, feuchtschimmernden Landschaften, die heute in Paris von einem halbdutzend Nachbeter imitiert werden, findet sich ein seltenes Blumenstück, vorab aber ein Früchtestilleben. Stilleben lassen sich diese Malereien sehr schwer benennen, denn diese Trauben, Birnen, Mispeln sind, trotz ihrer straffen Architektonik, nur schwer identifizierbar in ihrer fleischlichen Konsistenz: sie sind wie durch das Fenster eines vorüberfahrenden Expreßzuges gesehen. Von L'Hote fiel uns besonders ein Akt mit Uhrarmband auf, in dem L'Hote, bei unsichtbarer, kubistischer Architektonik, in eine prachtvoll disziplinierte Fleischlichkeit übergeht. Von Pascin einige größere Bilder; sitzende Frau in himmelblau getünchtem Hemd, alles unheimlich geschickt, schwimmend in der Farbe, pastellhaft flaumig: Rokoko der Gosse! Coubine, der sich in Paris völlig akklimatisiert hat, führt zur Nazarenerlinie, er geht ihr, zum Unterschied von Italienern und Deutschen, mit einer gewissen Milde in Farbe und Linie nach.

An dieser Stelle ist besonders der in Paris malende Neuenburger Théophile Robert zu nennen, der in Karlsruhe und auf dem jetzigen Salon d'Automne Erfolg hatte. Schon im Sujet knüpft er an die Romantiker: „Bäuerin mit Steinkrug", „Junges Mädchen in Schwarz" mit Blumenstrauß. Er hat (in seinen großen Bildern, die hier nicht vertreten sind) alle Elemente von Cézanne bis Picasso absorbiert. Ob er mehr als ein geschickter Ausnützer der augenblicklichen Geschmacksrichtung ist, ließe sich mit Sicherheit nur bei einer größeren Zusammenstellung sagen.

Bei Wolfsberg finden sich — außer gefügigem Nachwuchs — ferner noch: Dérain, van Dongen, Favory, Gimmi, Matisse, Signac, Ségonzac, Valloton.

* * *

Das Kunsthaus zeigt vorab einen Überblick des Werkes von Oscar Lüthy. In Deutschland kennt man den Maler durch einen hymnisch gehaltenen Aufsatz im ersten Jahrgang des „Genius" (1919). Lüthy steht mit seiner enormen Farbengewandtheit und der bis zur Verschwommenheit gehenden Formaufweichung in der Schweiz fast ganz allein. Man würde — ohne Daten — den Maler ganz anders lokalisieren als: geb. zu Bern 1882.

In der ganzen Malerei Lüthys lassen sich zwiespältige Züge erkennen. Im Technischen: Der Kubismus hat in der ganzen Malerei zu einer Stärkung der architektonischen Bildstruktur geführt. Lüthy aber verwendet seine Gestaltungsmittel, um die Architektonik zu lockern und die Erscheinung in ihrem äußersten Flaum zu geben: er gebraucht also kubistische Mittel fast im Sinn des Neoimpressionismus. Dazu kommt, daß Lüthy schillernde Farben liebt, die nahezu das Süßliche streifen.

Am vollkommensten erreicht Lüthy das sich gesteckte Ziel in seinen Rosenbildern. Da sind wirklich Blumen mit neuem Gesicht gesehen. Es handelt sich nicht um Seinszustände. Diese vor verschobenen Farbrechtecken aufquillenden Rosen wachsen und vergehen wie ein Gegenstand auf einer Mattscheibe bei Verstellung des Objektivs. Es haftet ihnen durchaus das zugleich naturalistische und gespensthafte spiritistischer Materialisationsphänomene an. Verstimmend dagegen wirken Bilder, die sich selbst „mystische Sphärenkristallisation" (1925) nennen und nichts sind als

verspätete Atelierübungen, wie sie um 1919 in Berliner oder Münchner Dachstuben üblich waren. Das astrale Erlebnis des Malers soll nicht bezweifelt werden, wohl aber seine Gestaltung.

Am bedenklichsten sind die religiösen Bilder Lüthys. Schon 1913 (vgl. Genius) versuchte Lüthy die prachtvolle Pietà im Louvre aus der Schule von Avignon kubistisch umzudeuten, was jedoch nur ins Kunstgewerbe führte, in der nationalen Kunstausstellung dieses Sommers sahen wir die großformatige „Adoration", zu der jetzt Studien vorliegen. Diesmal handelt es sich in der Madonna um eine Paraphrase der Monna Lisa (aber man beachte, was für einen leeren Blick Maria hat), Engel, seifenblasenfarbig, umschweben sie. Man kann die Frage stellen, ob religiöse Kunst heute überhaupt möglich ist. Diese „Adoration" in ihrem breiten Goldrahmen würden wir jedenfalls nicht dazu rechnen können.

Von den zahlreichen graphischen Arbeiten seien diesmal die Zeichnungen Eugen Zellers hervorgehoben — auf die wir noch zurückkommen möchten —, da Zeller in seinen Kompositionen die Konsequenz aus dem Willen der Zeit nach Klarheit und Präzision gezogen hat, die Zeichnung anscheinend dem gemalten Bild vorzieht und der minutiös mit spitzestem Blei gefertigten Zeichnung neue Wirkungen abzugewinnen versucht.

Abgesondert von den Modernen sind über fünfzig Zeichnungen Johann Heinrich Füßlis zu sehn aus der Sammlung A. O. Meyer, die bei Boerner in Leipzig 1914 versteigert wurde. Wie Wartmann mitteilt, beträgt die heutige Preissetzung gegenüber 1914 durchschnittlich das Vier- bis Fünffache. — Auch diese qualitativ sehr verschiedenen Zeichnungen zeigen, wie sehr Füßli im englischen Kulturboden aufging. Man erkennt in ihm nicht nur den Freund Reynolds; gelegentlich wirkt er in den Zeichnungen wie ein Vorläufer der Präraffaeliten.

* * *

Im Novemberzyklus des Kunsthauses bleibt Hermann Huber der hervorragendste Anteil. Außerhalb der Schweizer Grenzen war — wenigstens bis vor kurzem — Huber einer der wenigen lebenden Schweizer Maler, den man kannte. In Berlin sitzen vielleicht seine wärmsten Fürsprecher. Seine Malerei wirkt auf Nerven, die immer mit dämonischen Bildern oder solchen, die durch gerissene Kosmetik der Mache aufgeplustert sind, zu tun haben, wie eine Erholung, wie Sommerfrische. Ich kenne keinen Maler, der mit süßerem Reiz — und dabei in solider, renoirhafter Malkultur — die Intimitäten des Daseins auszubreiten verstünde. Was Huber zum starken Maler macht, das ist seine bewußte Umgrenzung. Seit Jahren malt und zeichnet er in seinen wesentlichen Bildern fast immer das gleiche Motiv: Frau, Frau und Kind, Kinder im Wald am Bach, Kinder in der Stube, ausgewogen in Farbe und Verteilung und immer: wie abgeschnitten nach oben. Bewußte Umgrenzung, denn der Maler lebte in Graubünden! Wer den schönsten Schiberg der Schweiz, die Parsenn, kennt, der fand in den letzten Jahren, fast täglich wiederkehrend, im Hüttenbuch das Autogramm Hermann Hubers. Trotzdem: in seinen Bildern — im Gegensatz etwa zu Kirchner — kein eigentlicher Gestaltungsversuch der großartigen Formen, die ihn täglich durchdrungen haben müssen. Er beschränkt sich auf eine Zimmerecke, ein Waldstück. Und wie er sich im Bündner Licht eine Enklave aus Zimmer- und Waldecke baut, so baut er sich auch eine Enklave der ganzen Zeit. Wir können die Frage nicht umgehn: Ist möglich, daß ein wahrhaft schöpferisch-lebendiger Mensch sich in dieser Zeit so weit einspinnt, daß die Geschöpfe, die er gestaltet, allein von zärtlichem Licht umwoben sind, das sie trifft wie der Hauch einer Mutter? Zwei Schritte weiter: „Fasan mit Reblaub", „Wildenten mit Gemüse", ein „toter Rehbock". Durchaus Küchenstücke. Ist es möglich, daß man heute, wo man langsam alle Kreatur mitzuerleben sucht, von der Qualle bis zum mißbrauchten Menschen — konstatierend, ohne Sentimentalität, aber immerhin wissend —, ist es möglich, daß man heute ein geschossenes Tier zum künstlerischen Vorwurf nimmt und der Blick, der für Frau und Kinder alle Wärme in sich trug, so weit verstumpft, daß er daraus nicht mehr gestaltet als einen bunten Farbfleck? — Atavismen.

Bei den süditalienischen Bildern Hans Stockers (Basel), der hier langsam zu Namen kommt, merkt man, daß Schwabing endgültig nach Positano übersiedelt ist. Diese anspruchsvollen Malereien sind weder im Bau noch in der Farbe gekonnt. Nachgehumpelter Expressionismus. — Betont sei diesmal Hans Schöllhorn (Winterthur), der neben harten Entgleisungen (Beduinenmädchen) doch zu wissen scheint, daß wir heute eine Entwicklung der Höhenperspektive, den Flugzeugblick, brauchen (La Joliette). Im „Quai du vieux Port" pflanzt er einen, bereits etwas Klischee gewordenen, Bartisch in den Vordergrund, beschäftigt sich mit einer Laterne und läßt die prachtvolle Phantastik der turmhohen

Nanter Eisenfähre ungefühlt, die er bei seiner Art Begabung nicht hätte übersehen dürfen. Die Motive entgehen ihm noch. Immerhin aber eine Möglichkeit. — Gustave François (Genf) gehört neben Théophile Robert, stark impressionistisch gefüllt, findet er doch Gehaltenheit des Umrisses. Eine „Susanna" zeigt die gewollte Dumpfheit eines schweren Frauenleibs. — Man findet auch eine Kollektion Alfred Kubin. Dieser gehört der Kunstgeschichte! Einen Ehrenplatz zwischen Felicien Rops und Maximilian Klinger ist ihm sicher.

Giedion.

ZWICKAU

Unter der Ägide des neu nach Zwickau berufenen Dr. Hildebrand Gurlitt, des zweiten Sohnes von Cornelius G., beginnt in einer der dunkelsten Industriestädte Sachsens eine neue Kulturarbeit, der man im Interesse der Sache den reichsten Erfolg wünschen möchte. Da dem jungen Museumsdirektor vorerst organisatorische Aufgaben auf musealem Gebiet so gut wie ganz fehlen, obwohl die Stadt einen prachtvollen Museumsbau neuzeitlichen Datums, dagegen wesentliche Bestände noch nicht besitzt, so versucht die Initiative eine Auswirkung lebendiger Kultur in die Breite und es ist vorauszusehen, daß dies Zwickauer Museum einmal ähnlich Mittelpunkt einer künstlerischen Bewegung sein wird, wie sie vor mehr als anderthalb Jahrzehnten Wichert in Mannheim s. Z. entfesselt hat. Auch in Zwickau gibt es genug Menschen, die in der Beschäftigung mit künstlerischen Dingen ein Gegengewicht zu dem Einerlei des Alltags suchen, und wenn z. B. der Erfolg der derzeitigen Pechstein-Ausstellung im Museum oder der Besuch der ersten Vorträge daselbst überhaupt einen Schluß gestatten, dann darf festgestellt werden, daß Gurlitt auf dem rechten Wege ist und daß man den Geist einer neuen Kunstgemeinschaft schon jetzt sehr deutlich in Zwickau spürt. Da es außerdem auch dem Oberbürgermeister offenbar nicht an persönlichem Interesse für die Arbeit seines jungen Direktors fehlt, darf man wirklich die beste Hoffnung hegen, daß die Ernte beträchtlich ausfallen wird.

Schon die erste Ausstellung im Museum, die Pechstein gilt, der ein gebürtiger Zwickauer ist, hat starke Anteilnahme geweckt und zahlreiche Verkäufe getätigt, und es war sicher auch ein kluger Gedanke, diesmal mehr die Aquarelle als die Ölbilder in den Vordergrund zu schieben, obwohl diese aus verschiedenen Epochen ebenfalls nicht fehlen. Im ganzen erscheint Pechsteins Kunst heute beruhigter, als vor etwa 5 Jahren. Der Elan freilich ist geblieben, aber die malerische Qualität hat sich intensiviert. Bemerkenswert als wohl gelungener Versuch sind übrigens die mit den Ostwaldschen neutralen Graufarben gestrichenen Wände des Hauptraums der Ausstellung, dessen Ausstattung der Berliner Architekt Kohlberg besorgte. An ähnlichen Ausstellungen bereitet H. Gurlitt solche über die neue Wohnung, von Emil Nolde, Daumier und unter dem Titel „Das junge Dresden" vor, über die von Fall zu Fall zu berichten sein wird.

n.

Von Künstlern und Gelehrten

CHRISTIAN KROGH

Der bekannte norwegische Maler Christian Krogh ist im Alter von 73 Jahren am 16. Oktober d. J. gestorben. Mit ihm verschwindet der führende Mann in der norwegischen Kunstbewegung. Als Maler, Agitator, Lehrer und Schriftsteller hat er teilgenommen an den sozialen Kämpfen am Ende des 19. Jahrhunderts. Er war Naturalist von großen Proportionen; mit seinem Meisterwerk „Albertine" von 1887, welches eine Szene der Prostitution schildert, weckte er Empörung und Bewunderung. Von Berlin, Paris und Dänemark hat er sich neue Anregungen geholt. Außerordentlich beliebt sind seine Bilder aus dem täglichen Leben der Seeleute; besonders gern malte er die Fischer. Jugendlicher Geist hat seine Kunst durch die Jahre hindurch frisch erhalten. Dieser große Künstler ist niemals alt gewesen.

W. A.

Dr. Eberhard Hanfstaengl, bisher Assistent an der alten Pinakothek in München, ist zum Direktor der neugegründeten städtischen Galerie im ehemaligen Lenbachhaus in München ernannt worden und hat seinen Posten bereits am 1. November angetreten. — Dr. K. K. Eberlein, bisher Assistent an der Karlsruher Kunsthalle, wurde als Referent in das Amt des Reichskunstwarts nach Berlin berufen. — Der Maler Paul Mense, einer der typischen Vertreter der neuen Sachlichkeit und Mitglied der Münchener neuen Sezession, ist als Professor und Lehrer für angewandte Kunst an die Breslauer Kunstakademie berufen worden, die nun seit kurzem dem bekannten Maler Oscar Moll unterstellt ist. — Auch von der Stuttgarter Kunstakademie werden verschiedene Neubesetzungen gemeldet. So sind dort folgende drei neue Lehrer als ordentliche Professoren berufen worden: Alexander Eckener, ein Schüler von Hentrich und Kalkreuth, ferner

Gottfried Graf, eine vorwiegend dekorative Begabung, und als jüngster Hans Spiegel, der Schüler von Landenberger und Alther ist und heute mehr im klassizistischen Fahrwasser schwimmt. Eine vierte noch offene Lehrstelle sollte unbedingt von einem Führer der Moderne besetzt werden. —An die Breslauer Akademie wurde als Verwalter einer Professorenstelle für Architektur und Kunstgewerbe der junge Architekt Scharoun berufen. Er ist von Geburt Bremer, leitete von 1915—18 den Wiederaufbau Ostpreußens und schuf später im Stadtkreise Insterburg Siedlungs- und Fabrikbauten, deren Qualität ihn als Lehrer der Jugend begehrenswert erscheinen lassen.— An Stelle des zurückgetretenen langjährigen Direktors des „Österreichischen Museums für Kunst und Industrie" (Wien), Hofrates Eduard Leisching, hat Hofrat Trenkwald die Leitung des Museums übernommen. — Die Universität Innsbruck hat den bekannten Maler Prof. Albin Egger-Linz zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät ernannt. — In Köln hat der neue Direktor des Historischen Museums, Dr. Ewald, sein Amt inzwischen angetreten. Ewald war bis dahin Leiter des Städtischen Museums in Neuß. — Am 15. Oktober vollendete Prof. Walter Amelung sein sechzigstes Lebensjahr. Das Archäologische Institut hatte aus diesem Grunde die gewohnte Oktobersitzung zu einer Feier für seinen ersten Sekretär gestaltet, die unter reicher Beteiligung der internationalen Wissenschaft einen sehr würdigen Verlauf nahm. Auf die Glückwünsche Prof. Noacks-Berlin, der im Namen der Zentraldirektion der archäologischen Institute sprach, folgten Ansprachen Paribenis im Namen der italienischen Wissenschaft und Silvagnis im Namen der Academia Pontificia di archeologia, der Direktoren der British School und der American Academy und des Assistenten des Instituts, Dr. Lehmann-Hartleben, im Namen der Beamten des römischen archäologischen Instituts selber. Der wissenschaftliche Vortrag über die „Göttin mit der Ranke" wurde von Prof. Ludwig Curtius-Heidelberg gehalten. Der Dank Amelungs beschloß die Feier.

Neue Bücher

Kurt Wilhelm-Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre kunsthistorische Nachfolge. Im Verlag des kunsthistorischen Seminar. Marburg 1924.

Paul Ortwin Rave, Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit. Kurt Schröder. Bonn und Leipzig 1924.

Zwei Bücher über mittelalterliche Baukunst. Junge Generation mit ausgeprägtem Willen zur Begriffsklärung, um mit deren Hilfe zur Wertung zu gelangen. Rave widmet dieser Aufgabe gleich zu Anfang ein eigenes Kapitel. Bei Wilhelm-Kästner spürt man ihn latent die ganze Arbeit durchziehen. Die Forschung wird sich damit ihrer heute dringlichsten Aufgabe bewußt. Sie gilt über das Gebiet der Baugeschichte hinaus für die gesamte Kunstwissenschaft. Ein Reichtum erforschten Stoffes ist angehäuft. Eine Fülle von dem Stoff entsprungenen Begriffen sucht zu gliedern und zu organisieren. Doch gerade in der Begriffsbildung herrscht die gefährlichste Willkür. Ein Gerüst allgemeingültiger Begriffe muß definiert werden, in das hineingebaut werden kann. Nur das schützt vor dem Verfluten in subjektive Einstellungen. Wölfflins große Leistung ist hier nur ein Beginn, der sich einseitig auf formale Gesetzmäßigkeiten innerhalb eines Gebietes beschränkt. Für die Wertung gibt sie keinerlei Fixpunkte. Und ihrer kann die Forschung, gerade ob ihres objektiven Grundcharakters, nicht entraten. Auch die Grundeinstellung: „Wie es gewesen ist" enthält unausgesprochen die Intensivierung: „Was produktiv war". Dies zweite gilt es heute klar begrifflich zu packen. Hier liegen die Aufgaben für die gesamte Kunstforschung gleich.

Beide Arbeiten greifen eine Form der Baukunst heraus und verfolgen deren Entwicklung. Beide beschäftigt das Raumproblem, das nach Schmarsovs, Pinders und Frankls Vorgang heute wieder klarer als das Kernproblem der Baukunst begriffen wird. Wie die Entwicklung einer bestimmten Raumempfindung zu einem bestimmten Stil hindrängt, zeigt Rave in seiner „Entwicklung der Emporenbauten". Wie eine zur Herrschaft gelangte Raumform sich breiteste Nachfolge erzwingt, zeigt Wilhelm-Kästner in seiner „Architektur der Elisabethkirche zu Marburg". Dabei geht Wilhelm-Kästner mehr empirisch vor, geht vom typisch geklärten Phänomen aus, und zieht von ihm aus die mannigfachen Linien der Filiationen und Abwandlungen. Rave forscht systematischer. Dem Hindrängen innerhalb einer Entwicklung zum Resultat gilt seine Untersuchung, das aufzuzeigen er allen Ansätzen in der christlichen Bauentwicklung nachgeht. Vom Resultat aus wird die Entwicklung gewertet.

Wilhelm-Kästner: Elisabethkirche in Marburg nicht frühgotisch (wie bisher all-

gemein angenommen), sondern im hochgotischen System erbaut ist. Zur Beweisführung werden die Entwicklungsphasen der Gotik in Frankreich und in Deutschland charakterisiert; die zweite Entwicklungsperiode der Gotik in Deutschland, der die Elisabethkirche angehört, läuft parallel der Epoche der klassischen Gotik in Frankreich. Vor allem Reims war das Vorbild für Marburg. Außerdem St. Leger in Soissons und die Kathedrale von Amiens. Die Analyse der Einzelformen ermöglicht die Feststellung der verschiedenen Bauabschnitte (genauer, als die Literatur bisher angab). An Hand der wenigen urkundlichen Baudaten ihre zeitliche Fixierung (auch hier auf Grund der eingehenden stilistischen Vergleiche z. T. neue Ergebnisse). Nach dieser Sicherung des Ausgangspunktes wird deren heute noch gar nicht voll erkannte Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Architektur im Mittelalter nachgewiesen. 1. Als Dreikonchenanlage. 2. Als Basilika. 3. Als Hallenkirche, Hauptstück des Buches. Idee der Halle aus Westfalen. Die großen Entwicklungslinien der westfälischen Hallenkirche (1. H. 13. Jhs.) werden aufgewiesen. Marburg baut die Halle im klassischgotischen System der Reimser Kathedrale aus dem bereits festgelegten basilikalen Grundriß auf. Daraus die Eigenart des Marburger Systems.

Von Marburg abhängig: Wetzlar, Haina, Wetter (genaue Analysen). Denn Verfolgung der Marburger Richtung in Westfalen, am Mittelrhein und über den Rhein hinaus.

Nur ausführliches Referat könnte den eigentlichen Wert dieses Buches andeuten: exakte Durcharbeitung eines sehr großen und unter sich sehr verflochtenen Materials. Hamannsche Schulung ist fruchtbar. Spezialforscher werden die hier niedergelegten Ergebnisse meist bestätigen, in Kleinigkeiten erweitern können. (Schwäbische Einflüsse in Hessen Ende 14. Jahrh. z. B.!) Klare Begriffsbildung, die stets aus objektivster Stoffbetrachtung ersteht, festigt die Materialmassen zu überschaubaren Komplexen. Die Fülle des Abbildungsmaterials, solcher Methode unerläßlich, reiht dieses Buch auch verlegerisch bedeutsam in die Reihe mustergültiger Publikationen, mit denen das Kunsthistorische Seminar der Universität Marburg die deutsche Kunstforschung bereichert. (Vgl. auch Wilhelm-Kästners eben erschienenen Bd. 72 der Bibliothek der Kunstgeschichte: Romanische Baukunst in Frankreich, Seemann, Leipzig.)

Raves umfassende Untersuchung jener besonderen Raumform christlicher Kirchen, die man Emporen nennt, will die Bedeutung dieser Raumform für den Wandel der Stile in der mittelalterlichen Baukunst aufzeigen. Wurde bislang Wölbung als Hauptziel mittelalterlichen Baueifers angesehen, die Empore als deren Zweckform ihr untergewertet, so sieht Rave in der Empore ein vornehmlichstes Mittel der Raumkunst, in der Gestaltung der Raumform also primäres Stilkennzeichen, dem gegenüber die Mittel der Statik in sekundäre Rolle zurücksinken.

Strengste Begriffsklärung. Ausgehen vom Ursinn des Wortes selbst: Empore vom althd. bor — in bor — en bor — entpor — empor! (Die Ausmerzung des Begriffs „Triforium" wird allerdings oft zu doppelter Anwendung des Begriffs Empore zwingen, was trotz dessen klarer sechsfacher Unterteilung im Sinn des alles nur einmal bringenden Bauorganismus als Mangel empfunden werden kann.) — Klare Begriffsbildung innerhalb der baulichen Grundformen: Lotbau (Byzanz), Längsbau (Abendland). Jenem zugehörig: Raumbindung, diesem: Raumstufung. Der Entwicklung von der Raumstufung = sonderung zur Raumbindung = zerteilung innerhalb des abendländischen Längsbaus gilt die Untersuchung. Sie fundamentiert sich in Sicherung der Herkünfte der Empore im altchristlichen und vorromanischen Emporenbaus. Bauschulen der Isle de France und der Champagne, „wo die Entwicklung zur Gotik hin Stufe für Stufe am Emporenbau abzulesen war. An mehreren Stellen außerhalb Nordfrankreichs, in der Lombardei und im Rheinland, war zu spüren, wie dieser Wille im Geheimen lebte und im Emporenbau zum Ausdruck drängte. Aber nirgends führte er zu dem neuen Stil wie in Nordfrankreich..." — Das Ergebnis aufs sorgfältigste erwiesen, Eigentümlichkeiten der einzelnen Bauten zu interessanten Reihen zusammengesehen, Entwicklungen im Raumempfinden und dessen materiale Äußerungen aufs feinfühligste interpretiert. Nebenresultate: neue Beziehungen auf Grund der neuen Blickrichtungen. Unstimmigkeiten in der bisher erforschten Baugeschichte werden sorgfältig aufgehellt. Die Methode rechtfertigt sich also nach allen Seiten. Kluge Beschränkung weiß der noch möglichen grundsätzlichen Einwendung, einem Sonderwillen der behandelten Richtungen nicht genügend gerecht zu werden, zu begegnen. Ein reiches, oft seltenes (jeweils kapitelweise zusammengefaßtes) Bildmaterial bereichert den Text. *Schürer.*

Bevorstehende Versteigerungen

BERLIN

Eine interessante Versteigerung europäischer und orientalischer Waffen kündet Rudolph Lepkes Kunst- und Auktionshaus für den 8. Dezember an. Es handelt sich dabei um die Sammlung Max Dreger, der vor allem auf dem Gebiet der asiatischen Waffen vorbildlich gesammelt hat. Sowohl aus Tibet wie aus China, aber auch aus Damaskus gibt es hier einzigartige Stücke, die um ihrer künstlerischen Schönheit willen mehr als andere ansprechen. Erwähnt müssen auch die malaischen Schwerter werden, die völkergeschichtlich interessant sind, ferner die Kurzschwertklingen der Japaner, von denen die Sammlung ebenfalls einige interessante Stücke besitzt. Der prachtvolle, mit Lichtdrucktafeln ausgestattete Katalog, den ein Vorwort von Dr. Trautz einleitet, zählt insgesamt 129 Nummern auf, die ihrer geographischen Herkunft nach geordnet sind. So gehören die Nummern 1—45 den europäischen Waffen, 46—66 den orientalischen Klingen, die Nummern 67—100 den indischen Waffen und 101—129 den Schwertern und Dolchen aus China und Japan. *n.*

* * *

Am 8. und 9. Dezember kommt bei Paul Cassirer, Viktoriastraße 35, unter gemeinsamer Auktionsleitung dieser Firma und der Firma Hugo Helbing (München) die Sammlung Fritz Buckardt unter den Hammer, die zu den besten Porzellansammlungen in Deutschland zählt und sich der Qualität nach durchaus neben den bekannten Sammlungen Darmstädter, Feist, von Pannwitz u. a. behaupten kann.

Über die Eigenart und den Aufbau der Sammlung schreibt Otto v. Falke in der Einleitung zum Katalog, den der ausgezeichnete Kenner Ludwig Schnorr von Carolsfeld gewissenhaft bearbeitete. Dieser Katalog ist reich illustriert und im einzelnen so vorzüglich angelegt, daß es an dieser Stelle gar nicht mehr nötig ist, dieses oder jenes hervorragende Stück unter den 168 Nummern besonders zu nennen. In der ersten Abteilung „Porzellan" und zumal innerhalb der deutschen Manufakturen liegt das Hauptgewicht auf Frankenthal, Höchst und Nymphenburg. Diese Abteilung umfaßt allein 139 Nummern, der sich Abt. B. mit den ausländischen Manufakturen und nur 17 Nummern anschließt, Beweis, wie sehr der Sammler bestrebt war, vor allem die heimische Produktion zu erwerben. Eine zweite Hauptabteilung behandelt sodann die Fayencen, die auch nur wenige, aber erstklassige Stücke aufweist, während die dritte Abteilung, Steingut, auf nur 3 Nummern beschränkt ist. Der Erfolg dieser Auktion wird für die Preisbildung am internationalen Markt zweifellos von Bedeutung sein.

Ebenfalls wird bei Paul Cassirer am 8. Dezember, wiederum in Beteiligung von Hugo Helbing, die Sammlung Heinrich Freiherr von Tucher versteigert werden, der sich eine kleinere Abteilung von Kunstgegenständen aus ausländischem und deutschem Privatbesitz anschließt. Der Katalog mit insgesamt 98 Nummern ist von Otto v. Falke bearbeitet und gliedert sich in die zahlenmäßig nicht sehr umfangreichen Abteilungen: 1. Möbel, 2. Orientalische Teppiche, 3. Europäische Textilien, 4. Skulpturen, 5. Gemälde. Das heißt, bis Nummer 72 inklusive handelt es sich um Dinge, die aus der Tucherschen Provenienz stammen, während die Nummern 73—98 deutschem und ausländischem Privatbesitz entnommen sind. Der Katalog ist übrigens so reich mit Tafeln versehen, daß sich ein besonderer Hinweis auf einzelne Stücke an dieser Stelle von selbst erübrigt. *B.*

FRANKFURT a. M.

Am 1., 2. und 3. Dezember versteigert Hugo Helbing den künstlerischen Nachlaß des bekannten Frankfurter Sammlers und Freundes von Menzel, des verstorbenen Herrn Ferdinand Meyer, Frankfurt a. M. Zugleich gelangt die Sammlung des Herrn Z. aus Leipzig zur Versteigerung. Der Katalog bringt zunächst ostasiatische Keramik von Tang bis Ching, während die europäische Keramik durch frühes Meißen, italienische Majoliken und Delfter Polychromteller hervorragend vertreten sind. — Eine Reihe schöner alter Silbergegenstände aus Augsburger, Nürnberger, Kopenhagener und anderen Manufakturen schließt sich an. — Reichhaltig ist die Sammlung an Gläsern, Uhren, Schmuck, gutem Zinn, Teppichen und Möbeln. Am dritten Tag kommen die alten und modernen Gemälde zur Versteigerung. Unter diesen befinden sich ein F. Voltz, ein kleiner Spitzweg, mehrere Bilder von Burnitz und Burger. Auch Gabriel von Max und Zimmermann sind vertreten. Von den alten Gemälden interessieren Bilder von Vinck-Boons, Ravestein u. a. *r.*

KÖLN

Anfang Dezember kommt im Kunstauktionshaus Math. Lempertz eine auserwählte Sammlung edelster japanischer Kleinkunst von durchweg künstlerischem Gepräge unter den Hammer. Die Sammlung ist aus dem Besitz eines bedeutenden reinischen Sammlers. *r.*

MÜNCHEN

Am 24. November findet in der Galerie Hugo Helbing eine Auktion von Antiquitäten, alten Bildern und Möbeln, Graphik, aus verschiedenem Besitz statt. Den Anfang bildet eine Reihe hübscher Fayencen und Porzellane verschiedener Manufakturen. Darauf folgt eine geschlossene Sammlung früher ostasiatischer Keramik, hauptsächlich einfarbige Chinaporzellane und-geschirre. Daran schließen sich verschiedene Textilien, darunter zwei interessante Leinendecken für rituell-jüdischen Gebrauch. Nach einzelnen guten alten Bildern kommen diverse alte Möbel, Plastik in Holz und Metall. Das Ende bildet Graphik und alte Bücher. *r.*

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Zu einer Mitteilung, die kürzlich durch die Presse ging und die ungefähr besagte, daß zurzeit ganze Schiffsladungen gefälschter China-Plastik, die mit Stiefelwichse geschwärzt sei, nach Deutschland exportiert wurden, gibt einer der großen chinesischen Händler namens Francis W. Ruband, Tsinanfu, folgende humoristische Feststellung. Der Betreffende schreibt u. a.:

„So viel ich weiß, wird die Einfuhrerlaubnis nach Deutschland für Antiquitäten nur erteilt unter der Bedingung der restlosen Wiederausfuhr innerhalb sechs Monaten unter Zollkontrolle, es können nur geringe Quantitäten — als Umzugsgut — vom Ausland nach Deutschland gekommen sein, seit elf Jahren!

Die chinesischen Seezollberichte, die auch dort bei chinesischen Konsulaten aufliegen und in denen alle Exporte zollamtlich genau registriet werden, zeigen keine solchen Exporte aus China bis inklusive Ende August 1925.

Eine Schiffsladung, sagen wir eine kleine von 3000 Tonnen, würde bis Zürich an Emballage, Spesen, Fracht und Zöllen usw. vier Millionen Goldmark kosten, und wenn wir uns mit einem Waggon begnügen, so wären vierzigtausend Goldmark allein an Spesen zu entrichten. In Anbetracht der armseligen Preise, die jetzt in Europa selbst für echte alte Skulpturen kaum bezahlt werden, muß sich jeder Exporteur in China die Frage nahelegen, ob es nicht doch ratsamer wäre, Kohlen nach New-Castle oder Eulen nach Athen zu verfrachten mit weniger Risiko.

Stiefelwichse zum Schwärzen der ‚Chinesischen Scheußlichkeiten' ist in China noch schwerer erhältlich, als echte alte Skulpturen. Chinesen, inklusive Militär, tragen seidene bzw. Zeugschuhe, die nicht gewichst werden. Europäer tragen tagsüber braune Reitstiefel oder weiße Schuhe, abends allenfalls schwarze Lackschuhe.

Es liegt klar auf der Hand, daß die gefälschten Chinaplastiken nicht weit hergekommen sind, sie sind den Preisen angemessen, die dortige Käufer anzulegen geneigt sind, denn echte chinesische Antiquitäten sind in China selbst bereits derartig im Werte gestiegen, daß ein Export derselben nach Deutschland seit Jahren nicht mehr in Frage kommt."

Tatsächlich ist es ja dem Kenner des Marktes seit langem bekannt, daß die Hauptfabrikationsstätte für derartige Fälschungen in Paris und nicht in China ist, obwohl drüben den Fremden durchschnittlich mehr Kopien als Originale angeboten werden.

DRESDEN

Das bekannte Antiquitätenhaus Hermann Ball verlegte seine Räume in das obere Stockwerk der Galerie Arnold, Schloßstr. 34. Dort sollen von Mitte November an Originalwerke früherer Jahrhunderte gezeigt werden, darunter Porzellane, italienische und französische Möbel und Gemälde alter Meister verschiedener Schulen. Im Parterre wird die Galerie Arnold weiterhin ihre Ausstellungen zeigen. *r.*

Gegenständlichkeit

(Grundsätzliches zur Wendung neuester Malerei)

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Von FRANZ ROH

VORBEMERKUNG DER SCHRIFTLEITUNG. Der hier veröffentlichte Aufsatz ist dem Buch unseres langjährigen Münchener Mitarbeiters entnommen, das unter dem Titel „Nachexpressionismus (Magischer Realismus), Probleme der neuesten europäischen Malerei" mit einem reichen Bildanhang von rund 100 Tafeln in vorbildlicher Ausstattung soeben im Verlag von Klinkhardt & Biermann erschienen ist. Das Buch bedeutet die erste zusammenfassende Darstellung jener entscheidenden Wendung, die die europäische Malerei nach dem Ende des Expressionismus genommen hat und ist als solche durchaus erstmalig. Die Arbeit ist von größter Aktualität. Gerade jetzt, wo die bekannte Ausstellung unter dem Titel „Die neue Sachlichkeit" ihren Weg durch Deutschland nimmt, werden die grundsätzlichen Erörterungen des Rohschen Buches doppelt interessieren.

NICHT an jede Kunst kann die Vergegenständlichung entscheidend herangetragen werden. Musik ist immer urschöpferisch, da ihre Phänomene nicht eigentlich nach Bindung mit der Natur lechzen. Architektur verlangt auch nicht nach jener Bezogenheit. Die Malerei aber, der die Natur in irgendeiner Form fast immer zugehörte, hatte im Verlauf des Expressionismus ihre darstellende, imitative Bedeutung so viel als möglich abgeworfen, wobei das spezifisch Gegenständliche in Verdacht des Ungeistigen gekommen war. Im Futurismus war dann die Gegenstandswelt nur in versprengter und abrupter Weise in Erscheinung getreten. Der Nachexpressionismus versucht hiergegen, die Wirklichkeit im Zusammenhange ihrer Sichtbarkeit wieder einzusetzen. Elementare Freude der Wiedererkennung tritt aufs neue ins Spiel. Die Malerei wird wieder Spiegel des greifbaren Außen. Insofern hat man von neuem Realismus gesprochen, wobei hier aber nicht an eine triebhafte Haltung gedacht wird, die den letzten Realismen europäischer Kunst zugeordnet war. Diejenigen Betrachter, die noch hierin wurzeln, befriedigt der neue „kalte, unlebendige" Realismus ja nicht im mindesten.

Was mit Gegenständlichkeit gemeint sei, wollen wir mit einem Beispiel weitertreiben. Wenn ich einige Äpfel auf einem Tische sehe, so habe ich, auch wenn ich ästhetisch-anschauend bleibe, eine höchst komplexe Empfindung. Nicht nur der Hauch köstlicher Farbe befriedigt mich, woran sich der Impressionismus ergötzte, nicht nur das abgewandelte Schema farbiger, deformierter Kugelformen, das den Expressionismus fesselte, zieht mich an. Ein viel umfassenderes Beieinander von Farben, Raumformen, Tastvorstellungen, Gerüchen, Kauerinnerungen bezwingt mich. Ein eigentlich unausschöpflicher Komplex, den wir im Begriffe des Dinglichen zusammenschließen. Von solcher, totalerer Einstellung des Nachexpressionismus aus erscheinen Im- und Expressionismus als dreiste Vereinfachungen, mit denen man sich einmal durch einstigen Farboberflächenschimmer, ein anderes Mal durch stereometrische und farbliche Abstraktionen um das hinreißende Gesamtphänomen betrogen habe. Indem wieder voll verdinglicht wird, treten nun alle jene Beziehungen und Gefühle ins Spiel, die wir bei bloßen Farb- und Formklängen nicht haben. Erst seitdem die Kunst einmal abstrakt geworden war, konnte das als vage, als leer, als unerfüllt überall mit hingeschleppte Gefühl des Gegenständlichen neue Durchblutung erfahren, wieder ein Grunderlebnis werden und entsprechende Darstellung heischen. Erst seitdem man wieder geistig geworden war, konnte das Vergegenständlichen wieder betonte Lust der Malerei werden.

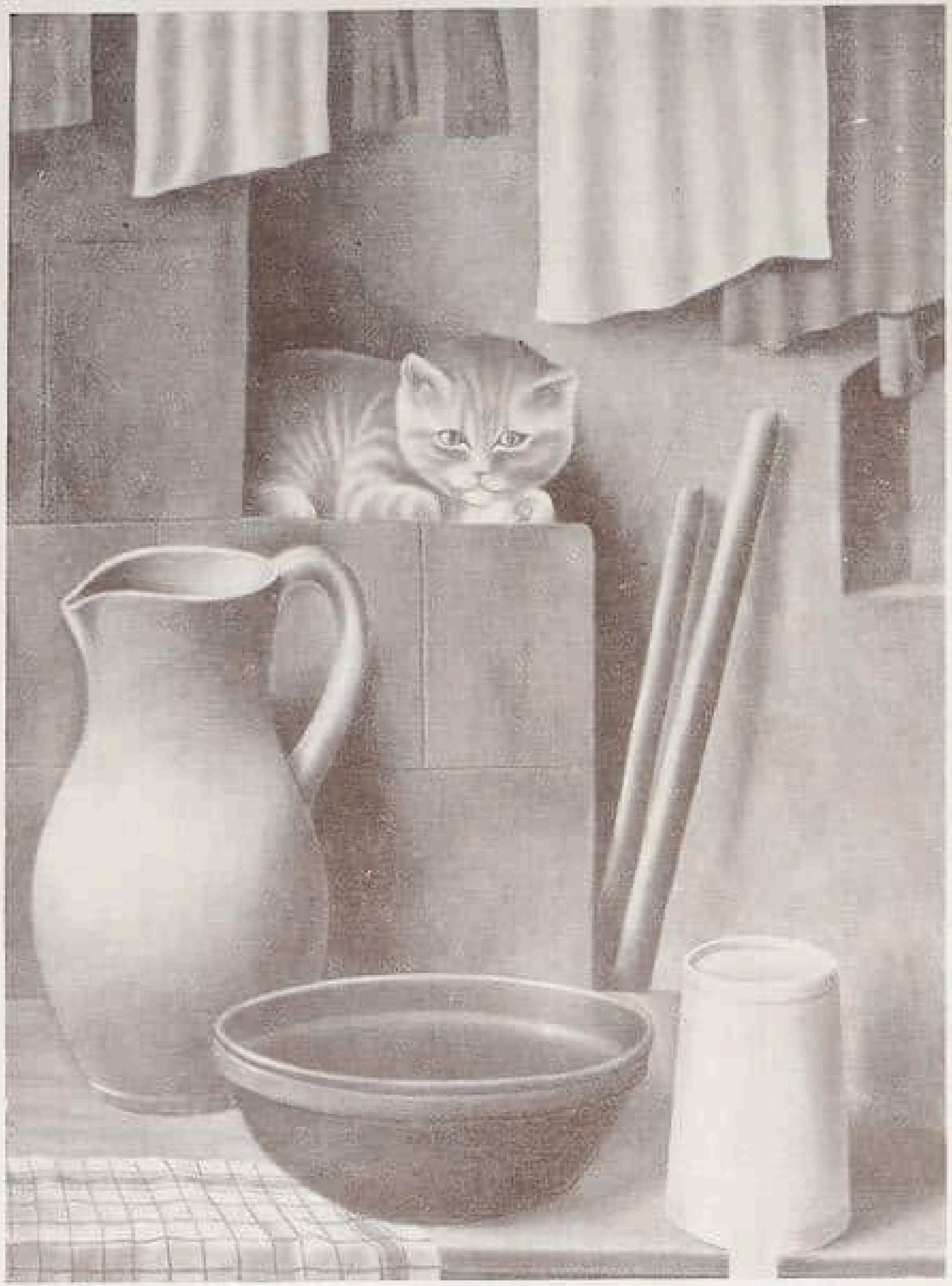
Wir müssen erinnern, daß eine so bis ins Tastbare verwirklichte Welt uns überhaupt erst das künstlerische Grundgefühl der Existenz schenkt. Sodann aber (womit es in letzter Zeit manchmal schwach stand), daß wir erst so die Welt nach ihrem Objektsinn vollauf kennenlernen, nach einem vor der praktischen Vernunft gültigeren, umfassenderen Ordnungsprinzip auch aller Farb- und Formeindrücke. Natürlich wird in der neuen Kunst der Gegenstandscharakter nicht mit allen hier möglichen Mitteln gleichmäßig hergestellt: Heute ist es vor allem das ausführliche Tasterlebnis, das aufgerufen wird.

Man kann ja die verschiedensten Umstände des Lebens als selbstverständlich ansehen: Für den Impressionismus war es „selbstverständliche", nicht weiter geachtete Tatsache, daß die Welt in Gegenständen auftritt. Als eigentlicher Reiz galt, das Farbgespinst — und zwar als luftig fließendes — zum Träger der Bedeutsamkeit zu machen. Im Expressionismus sah man den Sinn „selbstverständlich" bestehender Objekte in dem gewaltigen, gewaltsamen Formenrhythmus, in der der Geistige alles Bestehende gießen kann (ob man hier nun an den Künstler oder den Tatmenschen denkt). Die neueste Malerei aber versucht an eine allgemeinere, tiefer liegende Grundlage zu rühren, ohne welche die beiden früheren Strebungen, die dieses Fundament unfromm als selbstverständlich hinzunehmen pflegten, gar nicht arbeiten könnten: die Existenz jener umzubiegenden Objektwelt überhaupt. Indem hier erst zum „Problem" wird, was drüben schon als selbstverständlich hingenommen wurde, scheinen wir grundsätzlich in eine tiefere Schicht gedrungen, wie unzulänglich auch im einzelnen die Ergebnisse noch ausfallen. Dies ruhige Anstaunen der Magie des Seins, schon Vorgestaltetseins überhaupt ist der wiedergewonnene, in neuer Art durchpflügte Boden, auf dem sich wieder verschiedene Weltanschauungen, wie wir noch sehen werden, pflanzen lassen.

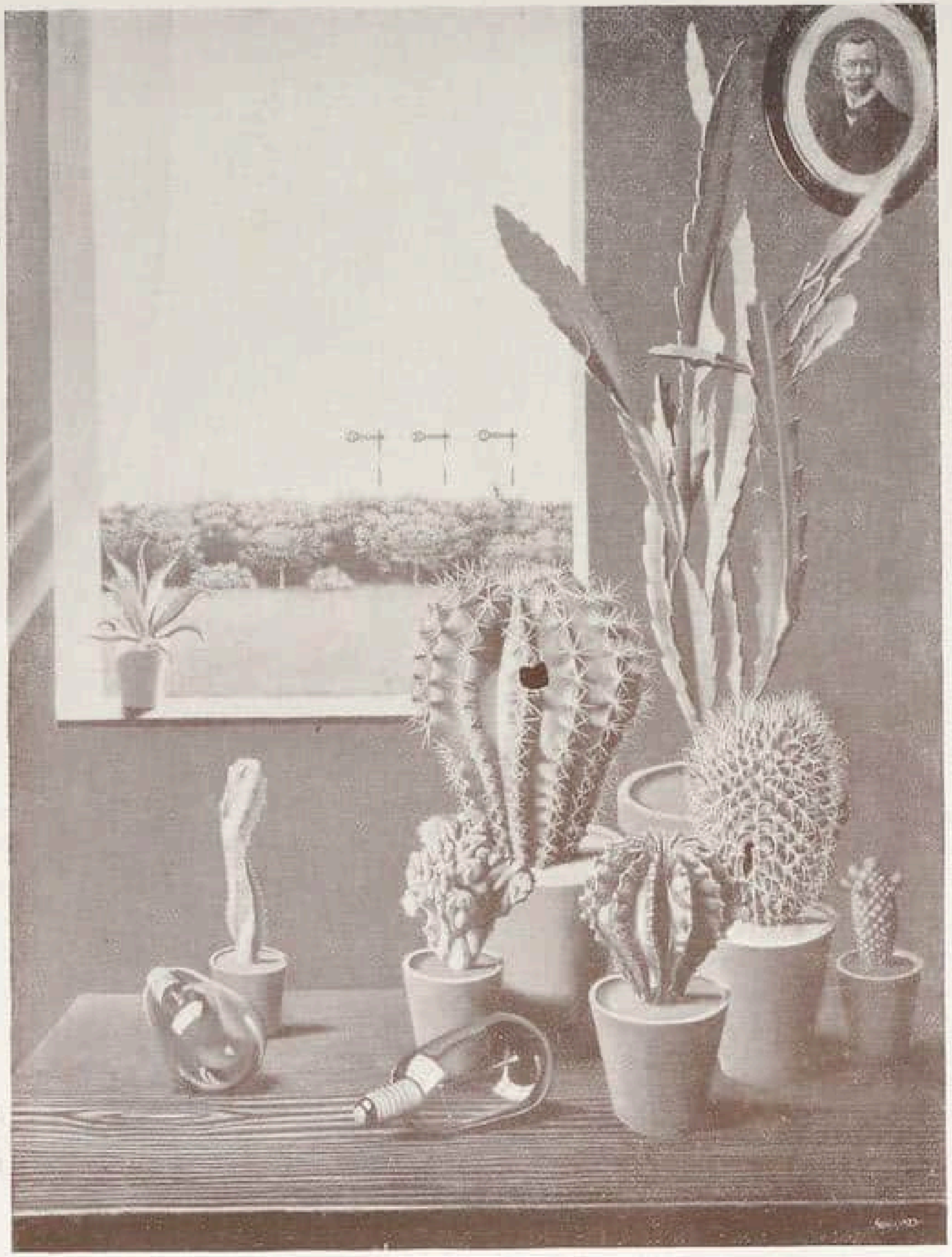
Ein feindlicher Haupteinwand pflegt sich gegen die Verhärtung der Zeichnung, das „penetrante" Durchführen zu werfen. Dieser Einwand verkennt, daß man die Existenz betonend aus der Leere heraus empfinden kann, die fest durchgeformte Gestalt aus allem vagen Flusse sozusagen als gnädig herauskristallisiert. Hier ist vielleicht die letzte Grenze, das absolute Nichts, der absolute Tod im Hintergrunde, aus dem das Etwas so energisch und betont herausgewölbt wird.

Diese Deutung erscheint wichtiger als die der Objektivität, in die man wieder wolle. Denn letztere würde nicht jene Magie ausstrahlen, jenes Geistige, Unheimliche, das den besten Bildern der neuen Richtung — inmitten ihrer Gelassenheit und scheinbaren Nüchternheit — innewohnt.

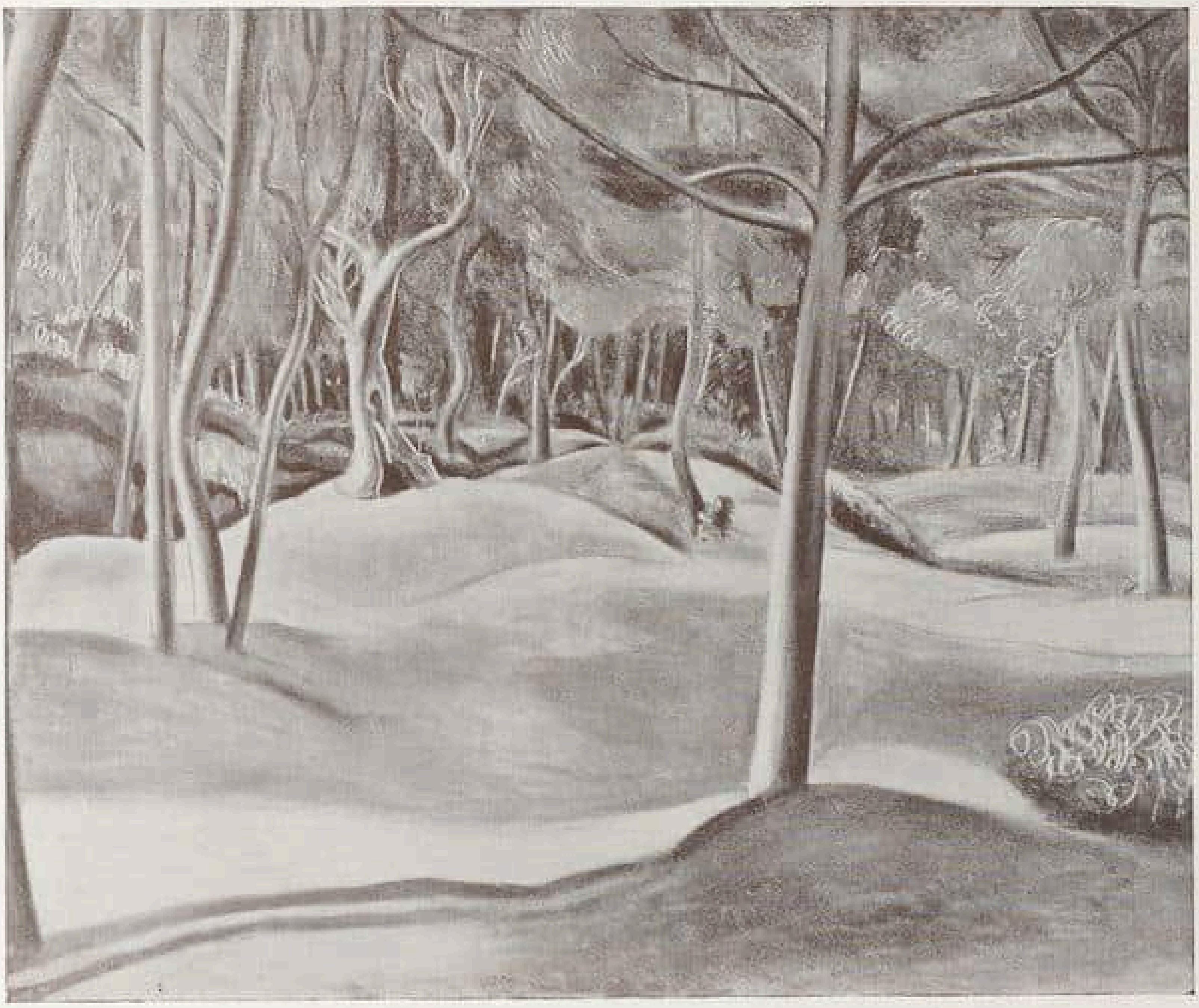
Das große abstrakte System des Expressionismus hatte mehr oder weniger nach der Wand gerufen, in freien Rhythmen hier breite Flächen weithin wirkend zu füllen. Mit dem Nachexpressionismus aber kommt das still gerahmte transportable Staffeleibild, dem die Liebe nicht nur des nachmittelalterlichen Europa gehört hatte, noch einmal zur Blüte. Hebt man aber ein Stück vorgetäuschter „Wirklichkeit" an der Wand rahmend heraus, so hat das nur Sinn, wenn — bewußt oder unbewußt — die Grundvorstellung des „Fensters" zugrunde liegt: Magischer Einblick in ein (hier künstlich hergestelltes) unbetont gedeutetes Stück „Wirklichkeit". Diese Vorstellung vom Bild an der Wand ist es denn, die wieder aufkommt. Die Begegnung von tatsächlicher und von Scheinwirklichkeit (im Zimmer der „Ausblick" der Malerei) hat einen, wenn auch zunächst nur elementaren Reiz von jeher gehabt, der jetzt in neuer Art genossen wird. Diese Gegenüberstellung von Sein und Scheinen wurde erst möglich nach Wiedereinsetzung der Gegenstandswelt, die mehr oder weniger fehlte im Expressionismus, der das Bild der bestehenden Natur von



Schrimpf. Stilleben



Scholz. Kakteen



Derain — Waldlichtung

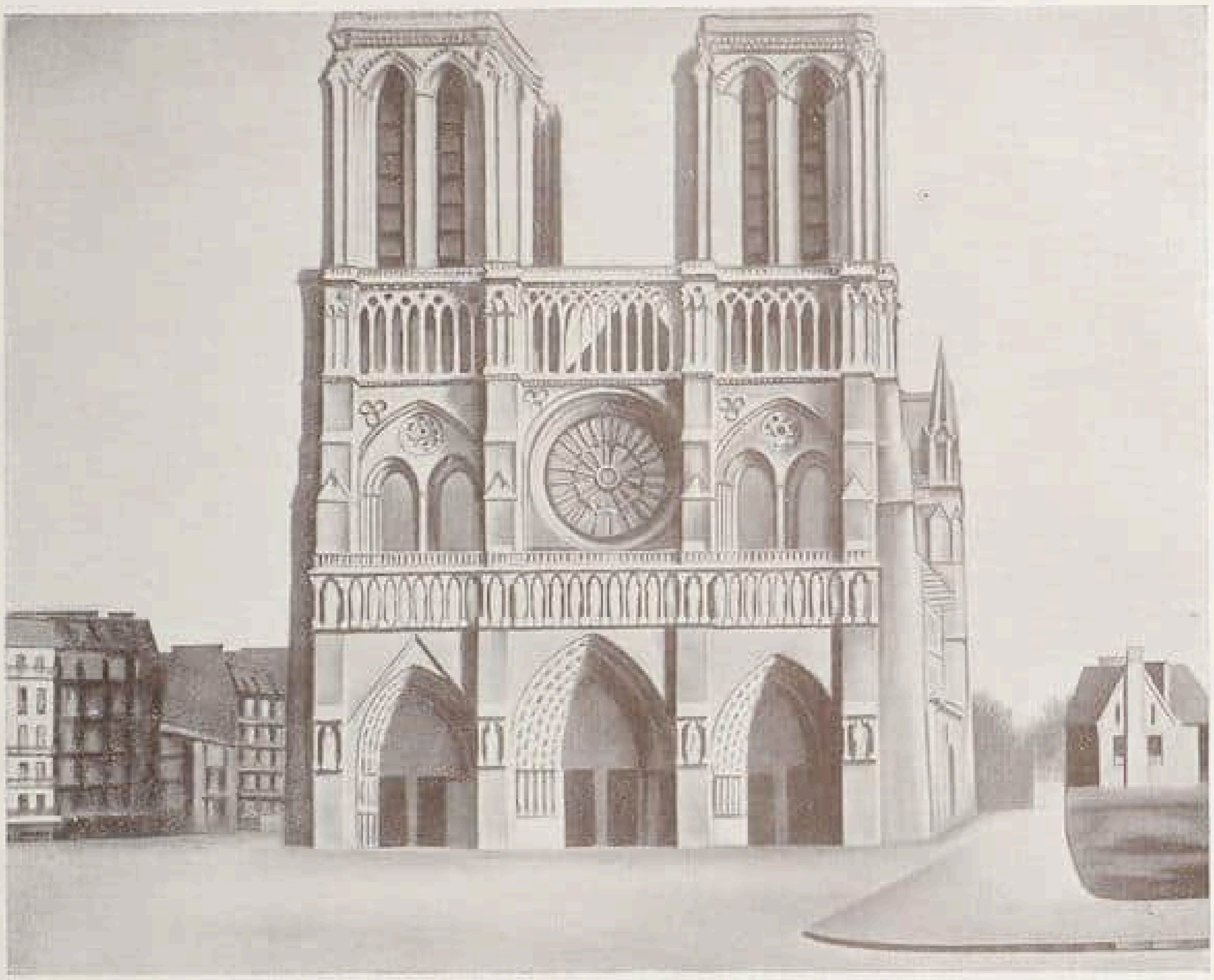
Iwan Babij — Stilleben

vornherein verabschiedet hatte zugunsten einer gleichsam nur geistigen Welt. Hiermit wurde die Malerei auch wieder jener Konkurrenz mit der Musik entrückt, in der sie während des Expressionismus gestanden hatte. Die Malerei hatte auf dem Kandinsky-Wege schon deshalb gegenüber der Musik ins Hintertreffen kommen müssen, weil sich die Musik in der Zeit auseinanderlegt, also über riesige Erstreckungen verfügt, während die Tafelmalerei insofern Simultankunst bleibt, als das Bild sozusagen nur wenige Takte enthalten kann, die schon mit einem Blicke und in kleiner Zeiteinheit zu umfassen sind. In welche Zeiteinheit man zwar höchste Dichtigkeit versammeln kann, so daß man in diesem Simultananblicke verweilen will und muß, aber immer doch in wenigen Takten gefangen bleibt, während eine Zeitkunst (Musik, Roman, Drama, Film) inzwischen lauter neue „Bilder" hinschiebt. Das war ein Nachteil der Malerei, den sie in den meisten Ländern und Zeiten der Musik gegenüber zu ersetzen wußte durch Verschränkung ihrer Aufgaben: sie wurde nicht nur klingender Ausdruck, sondern auch Gegenstandsabbild, was die Musik nie richtig werden konnte. Hiermit verfügt die Malerei wieder über jene zweite Klaviatur: Sie kann im Betrachter alle jene Regungen in Schwingung setzen, die nur an Gegenstandvorstellungen haften. Unhaltbare Meinung rein expressionistischer Anschauung war geworden, daß die „eigentlichen, geistigen, künstlerischen" Mittel hierbei allein im Kompositionellen, im Linien- und Farbgefüge lägen, nicht aber in der Gegenstandsergreifung. Diese Anschauung vergaß, daß die natürlich schon expressive Sphäre bloßer Farben und Formen, wie man sie wieder entdeckt hatte, doch durchaus anderen Gesamtausdruck annimmt, wenn sie nun auf einen Gegenstand a bezogen wird und daß sie völlig umschlägt, sowie man dasselbe Formgefüge auf den Gegenstand b bezieht. Um einfachstes Beispiel zu nennen: Ein Formen- und Farbklang, auf einen Kohlkopf angewandt, erhält ganz anderen Sinn als auf einen weiblichen Akt angewandt, da sich jetzt unter anderem ein erotischer Sinn ergibt, den der Kohlkopf nie annehmen kann. Man bedenke nun aber, was mit so neuem, so umfassendem Komplex auf einmal alles neu gegeben ist. Ferner bedeutet ausdruckmäßig die (positive) Undeutlichkeit eines abstrakten Gefüges etwas ganz anderes als die (positive) Undeutlichkeit eines gegebenen Gegenstandes.

Der Futurismus der Severini, Boccioni, Carrà hatte dies schon erkannt, wenn er, wie oben angeführt, das Gegenständliche mitten in gleichmäßigem Getümmel bloß kompositioneller Bezüge, das Kreatürliche wie eine Stimme aus anderer Welt plötzlich auftauchen und sofort wieder abbrechen ließ. Dies war von vielen als Folgeunrichtigkeit gebrandmarkt worden, hatte aber eine erregende Sonderwirkung. Wie hier innerhalb beträchtlicher Abstraktheit das Wunder der Realisation jäh aufsteigen sollte, um gleich wieder in jenem anonymen Gewimmel zu ertrinken, so wird im Nachexpressionismus das Wunder der Existenz in ihrer ungetrübten Dauer zu spüren gegeben: Das unausschöpfliche Wunder, daß die Schwingungen der Moleküle, diese ewige Bewegtheit, daß das Entstehen und Vergehen alles Existenten doch Objekte ausscheidet, also auch gewisse Konstanz innerhalb der wechselnden Verhältnisse herauskristallisiert. Dieses Wunder scheinbarer Dauer innerhalb alles dämonischen Flusses, dies Rätsel alles Ruhenden innerhalb alles Werdens und Wiederzerfließens will der Nachexpressionismus anstaunen und herausheben. Das Tiefste ist ihm (wofür diese dauernde Körperwelt nur als Symbol errichtet wird), was sich dem ewigen Flusse als Beharrendes entgegensetzt. Man hebt andächtig einen Kristall empor ans Licht und staunt, daß er nicht „schmilzt", sich nicht zu verwandeln braucht, sondern ihm eine

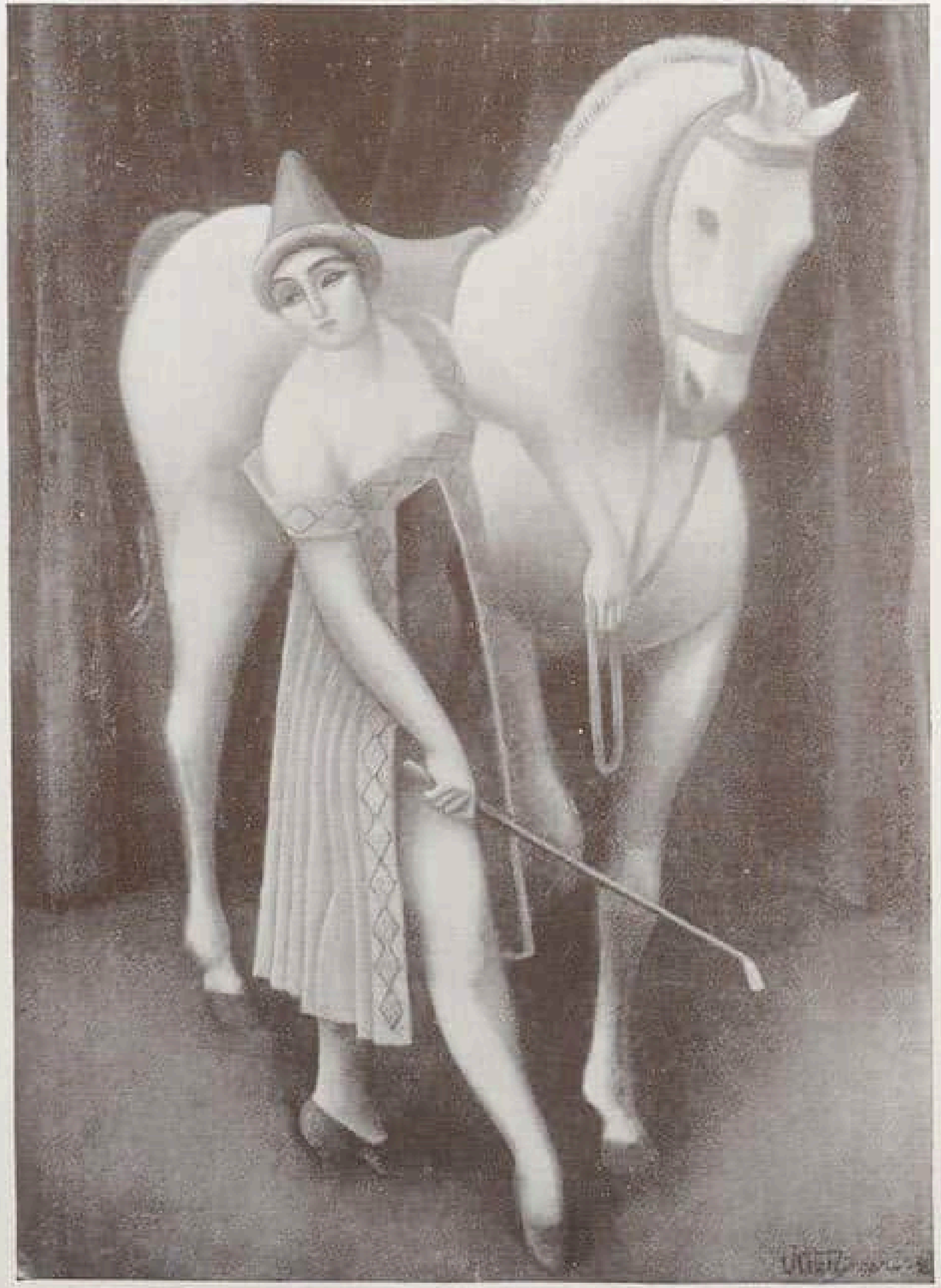
kleine Bleibe in der Ewigkeit beschieden ist. Aus gleichem Gefühl stammt der Ruf nach Normen, Festigkeiten im Ethischen, ja im Politischen, von rechts wie links. Nicht aus geheimer Trägheit stammt das alles, sondern aus der Ahnung, daß uns der elan vital (etwa der Lebensphilosophie der vorigen Generation) nicht retten kann. So ist die neue Gegenständlichkeit mehr als bloße Achtung vor dem Objektiven, in das wir gestellt sind. Aber auch hier werden die Gefüge des Geistigen in harte Spannung gesetzt mit der Eigenfestigkeit der Objekte, an der sich alles geistige Wollen reiben muß, um sie in sein Koordinatensystem zu zwingen. Der Geist kann nicht so schnell ins Freie wie der Expressionismus dachte, der die bestehende Welt letzten Endes in die Struktur des ihr entgegentretenden Ichs aufzulösen trachtete. So wenigstens empfindet der neue ideale Realismus die expressionistische Generation: Man habe zwar den Individualismus durchbrochen, indem man (wie man wenigstens behauptete), sich auf die Urgründe aller menschlichen Empfindung zurückbesann, sei aber im Subjektivismus (kollektivistischem Subjektivismus) verblieben, soweit man die Eigenständigkeit der zu verarbeitenden Welt beinah auflöste in die eigenwilligen Rhythmen des Kollektivsubjektes. Hat man vom Kubismus ferner in einem primitiven Gleichnis sagen können, er male gleichsam die Vorformen, die Kategorien alles menschlichen Aufgreifens mit in den aufzugreifenden Stoff hinein, so kann man sagen, die heutige Kunst wolle — unter beibehaltenem Wissen von ihrer eigenen Formungskraft (wir werden ihre sehr bestimmten kompositionellen Mittel noch betrachten) nun die Wirklichkeit auch als solche packen, nicht genialisch jäh an ihr vorbeigreifen. Diese neueste Kunst stellt sich entschlossen zwischen die Extreme: sie steht zwischen strukturlosem Sensualismus und überstrukturierender Schematik, wie etwa eine wahre Philosophie zwischen naivem Realismus und überspannendem Idealismus stände.

Nicht nur mit dem Erkennenden, auch mit einem neuen Typus des handelnden Menschen darf man vielleicht vergleichen, um die Stellung zur bestehenden Objektwelt zu verdeutlichen. Die Zeit des späteren 19. Jahrhunderts einschließlich des Impressionismus hatte viele Menschen mit neuer Genußkraft, mit neuem Geruch, ja mit Kennerschaft für die bestehende Welt ausgerüstet. Mit Recht hatte die expressionistische Generation hiergegen den ethisch normierenden Menschen, den konstruktiv in die Zukunft planenden, den bloße Kennerschaft des bisher abgelaufenen Lebens verachtenden Utopisten entgegenstellt, jene weit edlere und kühnere Artung, die die Welt in Wahrheit bewegt und die entscheidenden Antriebe zu Entwicklungen — wenn auch indirekt — von jeher gegeben hat. Der neuesten Kunst entspricht eine dritte Artung Mensch, der nichts von konstruktiver Zielspannung fallen läßt, diese aber mit wieder gesteigerter Erdnähe und Kennerschaft des Bestehenden und der zu steigernden Objekte zu verbinden weiß. Dies ist weder der „empirische Politiker“ und Macchiavellist noch der unpolitische Nur-Ethiker, sondern der ethische homo politicus mit gleichgewichtiger Betonung beider Begriffe. Die neue Lage, wenn sie sich halten wird, wird Mitte sein, aber Mitte aus Kraft, nicht aus Schwäche. Sie wird der schmale Grat sein, der rechts und links jene typischen Abgründe neben sich hat.

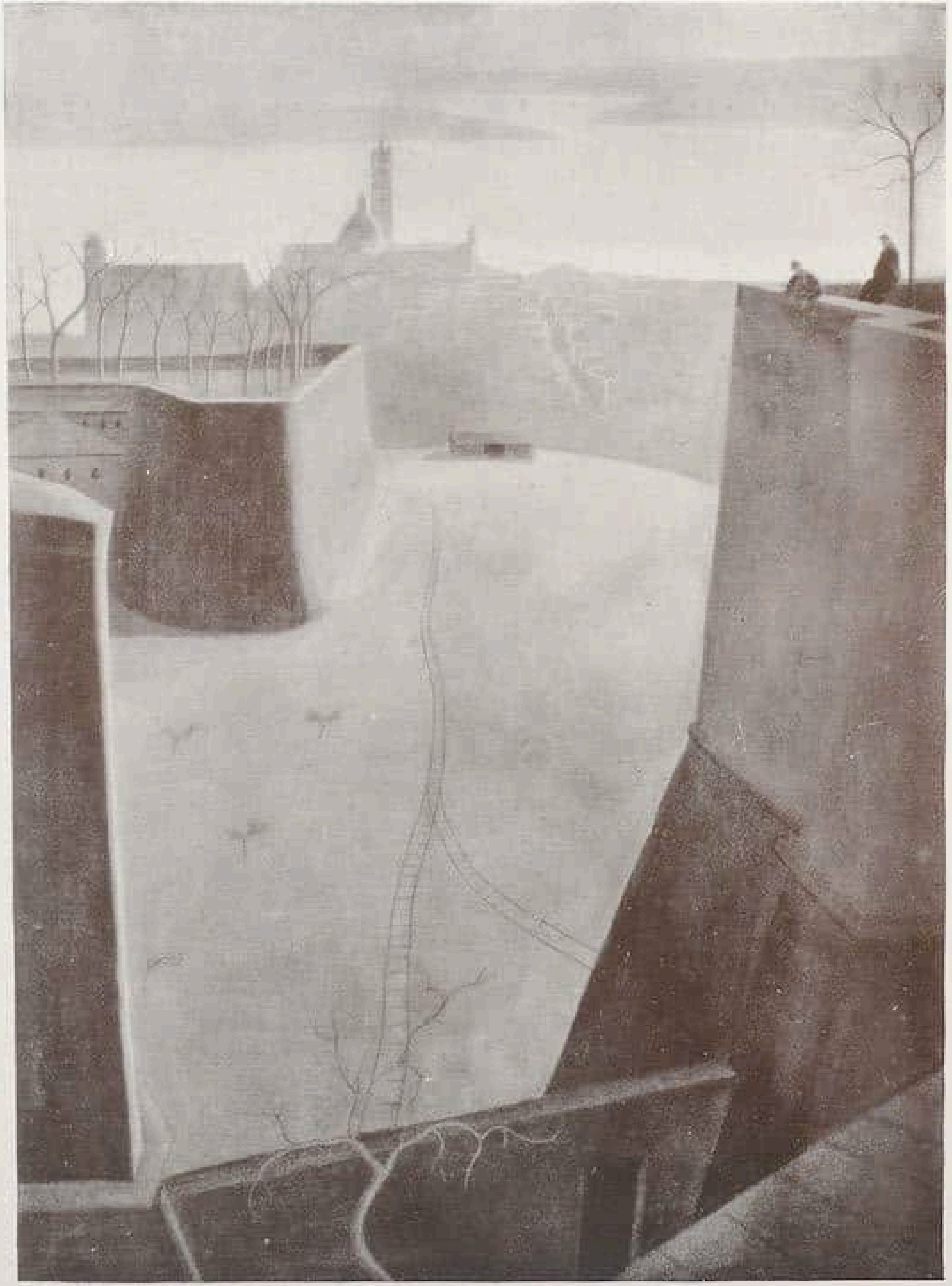


Herbin Notre Dame

Spies Baschkirischer Hirte



Metzinger. Zirkusreiterin



Dahlskog. Festung von Siena

Charles Despiau

Von H. MARTINIE / Mit 6 Abbildungen auf 3 Tafeln

DER Streit der Renaissancekünstler über den Vorrang von Malerei oder Bildhauerei würde uns heute nur noch ein Lächeln abgewinnen. Unsere Maler und Bildhauer leben vertraut miteinander, so daß jede Frage nach dem Vorrang ausgeschlossen ist. Oft wählt eine Gruppe Maler einen Bildhauer, preist seine Verdienste und verkündet seinen Ruhm. Wenn sich ein solcher Ruf auch oft auf Höflichkeit gründet, so beruht er doch nicht selten auf wirklicher Bewunderung und Uneigennützigkeit.

Ausgezeichnete Maler, die besten könnte man ohne Übertreibung sagen, haben sich so den Bildhauer Despiau erwählt. Einer von ihnen, mit dem ich neulich diskutierte, sah in der Würde seiner Laufbahn und der Einfachheit seiner Lebensführung eine Ähnlichkeit mit Corot. „Ja," sagte er, „es ist unser Corot; ist es nicht fast wie eine Vorherbestimmung, daß er Corots bescheidene Villa bewohnt?"

Der eigentliche Urheber von Despiaus Ruhm aber ist Rodin. Seit 1903 interessierte ihn eine Büste des jungen Anfängers, und seit 1907 machte er sich die Fähigkeiten seines jungen Kollegen, die er hoch einschätzte, nutzbar. Auf seine Veranlassung erhielt Despiau eine Ordensauszeichnung. Er machte die Kritik auf ihn aufmerksam, die sich gern von des Meisters Autorität führen ließ, und er stellte ihn außerhalb jeden Vergleichs. Die nächste Zukunft lehrte, wie recht Rodin gesehen, denn die ausgezeichnete Büste von „Paulette" stammt aus dieser Zeit (1907).

Bis zu seiner Begegnung mit Rodin glich sein Leben dem aller jungen unabhängigen Bildhauer unserer Zeit. Mit 17 Jahren kam er aus Mont-de-Marsan nach Paris und besuchte dort ohne Begeisterung die Kunstgewerbeschule, dann die Ecole des Beaux-Arts. Es ist eine betrübliche, aber allbekannte Tatsache, daß der offizielle Unterricht die Schüler eher verwirrt als fördert, daß er ihre natürlichen Anlagen hemmt, anstatt sie zu entwickeln. Despiau schätzte weder die Kunst noch den Unterricht seines Lehrers Barrias, so daß er ohne Einfluß auf ihn blieb. Anregung boten ihm aber der Louvre, das Trokadero und die Abgüsse der Schule. Da waren auch der unvergleichliche Rodin und der scharfsichtige Bildhauer Lucien Schnegg. Dieser wurde nicht müde, mit Überzeugung zur Rückkehr zu den wahren Gesetzen der Plastik zu mahnen, die durch die gewaltsame Art des Meisters von Meudon gelitten hatten.

Dort waren Wahrheit und Leben. Dorthin wandte sich Despiau entschlossen, dem die Irrungen und Wirrungen anderer Anfänger erspart blieben. Zum ersten Male stellte er im Salon de la Nationale aus, während vom nächsten Jahre ab Rodin seine Sendungen zurückhielt. Von nun an ist der Weg für Despiau klar vorgezeichnet; abseits von dem weiten Feld, auf dem sich der lyrische Naturalismus von Rodin entfaltet. Nichts konnte ihn von der hohen Vorstellung, die er von seiner Kunst hatte, abbringen, er war scharfsichtig und geduldig, darum blieb er standhaft. Er nahm die größten Entbehrungen auf sich, er kolorierte Postkarten, gewinnbringende Beschäftigungen raubten aber nicht ihm seine Freiheit. Nur um sich diese zu erhalten, willigte er ein, für Rodin zu arbeiten. Seine Kunst ist vielleicht die reinste unserer Zeit, denn sie beruht auf Entsagung, es fehlt ihr jeder Kompromiß.

Die Hauptwerke von Despiau sind Büsten. Zweifellos haben ihn die äußeren Schwierigkeiten seines Lebens gehindert, die entworfenen Modelle

im Großen auszuführen, die nun ungenutzt in seinem Atelier verkommen, da sich niemand fand, der die Ausführung bei ihm bestellte. Andererseits ist die Erlangung offizieller Aufträge an gewisse Bedingungen über die Ausführung geknüpft, denen er sich nie unterworfen hätte. So mußte er sich, außer bei einigen Figuren und dem Denkmal in Mont-de-Marsan mit kleinem Format begnügen, oder Büsten schaffen, für die sich liebenswürdige Modelle fanden.

Diese gewiß schwerwiegenden Gründe erklären trotzdem nicht alles. Sicher hat Despiau eine Vorliebe für das Gesicht, weil es menschliches Wesen am reinsten zum Ausdruck bringt. Auch gehört das Porträt zu der besten und kontinuierlichsten Tradition der französischen Kunst. Die Gründe eines Malers oder Bildhauers, ein menschliches Antlitz wiederzugeben, sind vielfach und leicht verständlich.

Mit Porträts begann Despiau seine Laufbahn. Durch Porträts stellte er sich außerhalb jedes Vergleiches, sie sind der höchste und ergreifendste Ausdruck seiner Kunst, sie können den schönsten Werken der Vergangenheit gleichgestellt werden. Männer, Frauen und Kinder begegnen sich hier und wetteifern an Lebendigkeit, Charakter und Schönheit. Jedes Werk zeigt des Meisters persönliche Eigenart, die Neigung zu plastischer Wahrheit, die seine höchste Vollendung ist. Wie die Griechen leitet Despiau die menschliche Schönheit von den Gesetzen der Natur ab. Jedes seiner Modelle begabt er mit dem vollendeten Rhythmus, den auch die Natur erreichen würde, wenn sie sich mehr um die Vollkommenheit ihrer Schöpfungen sorgte. Dies ist bei ihm natürliche Neigung und keine angewandte Form, denn niemand kümmert sich weniger um Ästhetik als er. Diese Geistesrichtung läßt ihn die Form verallgemeinern. Aus dem Individuum wird der Typ geboren, der aber dem Leben nahe bleibt, vor dem Despiau die größte Achtung hat.

Dieses Resultat erreicht er durch eine richtige Arbeitsmethode; durch Geduld, immer erneute Versuche und durch Überlegung. Er fordert viele Sitzungen, denn er arbeitet mehr für sich als für das Modell. Er müht sich solange, bis seine Vorstellung von Vollendung verwirklicht ist, in der sich Ähnlichkeit mit jenem Mehr verbindet, das ein echtes Kunstwerk auszeichnet. Durch ihren natürlichen Ernst wirken die Büsten wie eine Dichtung von Corneille, sie zeigen die Modelle so, wie sie ihrer Geistesform nach sein sollten. Nie geht er von einem a priori aus, sondern von ihrem eigenen Wesen und er ist bestrebt, ihnen dieses zu erhalten.

Aus dem gleichen Grunde verkörpern die Büsten das Bleibende im menschlichen Gesicht und ordnen sich bereits bestehenden Kunstgruppen ein. Das ihnen innewohnende Leben bekundet aber deutlich, daß es sich um freie, in gewissem Sinne moderne Werke handelt, die darum aber nicht weniger klassisch sind; sie sind wahr, empfunden und überlegt. Die kleine Landaise (1904), Paulette (1907), die Dame mit spitzer Nase (1911), Männerkopf (1916), Antoinette (1920), die jüngst geschaffenen Porträts von Frau A. Derain, Friesz, Aman-Jean bezeichnen die Etappen einer unauffälligen Laufbahn, die doch schon vom Ruhm verklärt wird. Gleich zu Anfang schien es, als ob der Künstler, der seine Kollegen weit hinter sich gelassen hatte, die Grenzen seiner Begabung bereits erreicht hätte, aber jedes neue Kunstwerk rückt sie in weitere Ferne.

Ich habe schon erwähnt, daß sich manche Büsten von Despiau denen vergangener Meister nähern; doch besteht die Ähnlichkeit nur in der Qualität. Despiau ist zu unabhängig, um sich durch Bewunderung zu binden. Seine „Eva“, die er dieses Jahr im Salon des Tuileries ausgestellt hat, ist ein glän-

Frau Line Aman Jean

Kind

Charles Despiau

Eva, Entwurf für ein Denkmal
des Zöllners Henri Rousseau

Figur für einen Garten

Charles Despiau

zender Beweis dafür. Wo findet man sonst diesen Ausdruck von Unbefangenheit und Jugend, diese Sorglosigkeit eines jungen und gesunden Tieres, das vom Leben noch ganz unberührt ist!? Im ersten Augenblick ist man überrascht, daß sich solche offenbaren Abweichungen vom klassischen Kanon, solche ungewöhnlichen Proportionen mit der Schönheit vertragen.

Der Künstler hat mit Recht darüber geklagt, daß man wegen seiner ausgezeichneten Büsten seine übrigen kleinen und großen Skulpturen, die ebenso gut sind, weniger aufmerksam betrachtet. Leider sind sie nicht so zahlreich, wie er und viele seiner Freunde wünschten; auch sieht man sie ziemlich selten! Vielleicht ist in ihnen das Architektonische noch stärker fühlbar als in seinen Büsten; auf jeden Fall gehören sie zu den besten unserer Zeit. Seinen lebendigen und anmutigen „Jungen Faun" sehe ich immer wieder mit großer Freude, ebenso die „Sitzende Frau", die in ihrer einfachen Haltung ernst wie Minerva ist und strahlend wie der Frühling; würdig verkörpert sie die schönste und sicherste innere Freude. Dieses eine Werk würde genügen, um die starke Individualität von Despiau auch in den Skulpturen zu beweisen.

Deutsch von *G. G.*

Lovis Corinth. Liebespaar

Aurel Bernáth

Von ERNST KÁLLAI / Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln und einer Abbildung im Text

DIE ungarische Malerei ist seit jeher durch die stofflich dichte Schwere des Bildgefüges gekennzeichnet. Ihr Temperament erlebt selbst die geometrischen Abstraktionen der Moderne mit der ganzen Vehemenz des Leiblichen. Dieser Materialismus der Gestaltungselemente führt nicht selten zu undurchfühlbar ineinander gekeilten und gehäuften Ballungen. Er mag im Vergleich zur rationalen Klarheit der französischen Bildtradition und zur Geistigkeit des deutschen Idealismus sogar plump erscheinen. Doch er ist die fruchtbarste malerische Kraftreserve unseres stark erdgebundenen, orientalisch schwerblütigen Wesens. Dies wird besonders dort augenscheinlich, wo die Sehnsucht nach geistiger Erhöhung ins Visionäre wächst. Auch die aus umfassendsten Weiten des Erfühlens zur Gestalt gebrachte große Komposition Aurel Bernáths verdankt ihr Magyarentum der triebhaften Gewalt des Stofflichen, das wie eine schwere trübe Flut sich auf dem Bilde dahinwälzt.

Die Komposition knüpft an romantische Traditionen der ungarischen Malerei (Munkácsy) an und ist die bisher einzig wesenhafte Verschmelzung dieser Traditionen mit dem europäischen Expressionismus. Die Verschmelzung ist, was die Vorherrschaft des Ungarischen darin anbelangt, so vollkommen, daß selbst die konservative Heimatsästhetik nicht lange ihrer Anerkennung widerstreben dürfte.

Die monumentale Raumphantasie Bernáths drängt nach universalen, allgemein menschlichen Lebensperspektiven und erhebt die Natur zu einer überirdischen Erscheinung. Aber ihre Vision wird aus rhapsodisch bewegten Helldunkel-Gegensätzen zur Einheit geschweißt. Von einem Taumel erfaßt versinkt sie in nachtdunklen braunen und blauen Tiefen und stürzt in irrlichternde Verblendungen eines grünlichen Silberglanzes. Ihr Flug überquert weitgedehnte Gebirgslandschaften und rauscht zu planetarischen Regionen empor. Das Pathos ist kosmisch, gewiß, doch es wird von der alten ungarischen Stimmungsromantik des weinenden Sichvergnügens getragen. Schon der Gestaltungsstoff dieser Romantik wirkt bezeichnend ungarisch. Die Flut seiner Faktur ist dicht, üppig, und hat trübe, reißende Strömungen. Ein Extrakt gärend triebhafter ungarischer Leiblichkeit. Und die Vision vermag ihre erstickende Fülle des Stofflichen selbst auf den funkelndsten Gipfeln nicht abzustreifen. Nirgends eine noch so kleine Fläche, deren Faktur und Farbe sich zur Harmonie der letzten Beruhigung und Klarheit läutern könnten. Wo die Sehgrenze sich in ein unendliches Lichtmeer verliert und die gehäuften Gliederungen der Erdenlandschaft ins Freie gelöst erscheinen, selbst dort erwecken die Rauheiten und irisierenden Farben des zwischen Farbenlagen geklebten Staniolpapiers den Schein, als vibrierte die ewige Unruhe von Myriaden Lebensenergien in einem Weltenraum. Die Dynamik, die das ganze Bild erfüllt, bleibt selbst an diesen Stellen unverändert heftig. Es bleibt der unversöhnliche Kampf der Elemente, der in dieser, durch ihre Entfernung stofflos erscheinenden Region als der rein optische Widerstreit von Licht und Schatten weiter ausgetragen wird. Bernáths malerische Konzeption erweist sich als eine in ihrem Grunde ungelöst, unerlöst spannungsvolle, dualistische Erfühlung von Welt und Leben. Dieser Dualismus ist ungarischer Ahnencharakter und ungarisches Ahnenschicksal. Er ist das ewige Pendeln des heidnisch-orientalischen Temperaments zwischen nachtversunkenen Depressionen und

Frau Leopold Levy

Frau Othon Friesz

Charles Despiau

Aurel Bernáth, Das rote Tier

den blendenden Räuschen der Selbstverhimmelung. Selbst auf den zu irisierenden Farben- und Lichtvisionen verklärten transzendentalen Gipfeln der Komposition Bernáths also, haben wir lediglich eine typisch ungarische Stimmungsrhapsodie vor uns, die sich von den plötzlichen Wendungen und abrupten Willkürlichkeiten ihres Temperaments fortreißen läßt. Eine Rhapsodie, die bald in der gewaltigen Überfülle ihres physischen Triebwesens erstickt, bald wieder zur zügellosen Lebensbejahung entfesselt dahintanzt.

Das Ungestüm dieser Rhapsodie stürmt den Himmel, lastet aber zentnerschwer auf den zerbrechlichen Blüten jeder hingebungsvolleren, sanfteren Seelenregung. Ihre Transzendentalität ist auf die Illusion kolossaler Entfernungen angewiesen. Sie wächst notwendigerweise zur kosmischen Schau empor, doch das Pathos der riesenhaften Perspektive erdrückt die Zeichen einfachen, unscheinbaren Lebens im Vordergrunde. Menschen, Tiere und Pflanzen wirken als nebensächliche Staffage der monumentalen Landschaftsvision.

Auf der Radierung bilden Landschaft und Tier eine vollkommene Einheit. Aber nur, weil das Tier selbst schon einen Grad pathetischer Distanz und Überschwenglichkeit darstellt, der nicht einmal vom Gebirge übertroffen wird. Außer dieser und einer verwandten Radierung hat Bernáth nur noch eine einzige Arbeit, die als vollkommene Einheit der Erde und ihrer Geschöpfe gelten kann. Sie ist eine Zeichnung und trägt den Namen: Erde. Tatsächlich, in den harten Diagonalen der Pappelallee, in dem Bogengefüge der Hügel und des Himmels herrscht die Spannung roh-gewaltiger erdhafter Lebensenergien. Brutal-unverhüllt zeigt sich im luftlosen Raume die geschlechtliche Gier der Tiere und betrunken, oder zum Zeichen seines erdgebundenen Wesens liegt der Bauer auf dem Boden: starr, plump, vierschrötig wie ein Pflock. Der Hund zu seinen Füßen, der sich hinterm Ohr kratzt, könnte ein Sinnbild der gottverlassenen Öde sein, die auf dieser armseligen Landschaft lastet. Das Gefüge der Komposition klammert sich mit unerbittlicher Kraft zusammen. Man fühlt, keine Macht ist imstande, dieses nackte, an der Scholle haftende Elend aus seinen verdammten Fugen zu heben. Es gibt keine Zeichnung, kein Bild mehr, in denen das ewige ungarische Brachland mit dem gottlästernden halsstarrigen Heidentum und der tierischen Triebgewalt seiner Kreaturen so grell und wahrhaftig zur Gestaltung gebracht worden wäre. Noch nie haben Stofflichkeit und hochmütig ragende massive Plastizität des ungarischen Temperaments sich so unverhüllt, unromantisch in unserer Kunst geäußert, wie in dieser Zeichnung Bernáths. Diese stahlharte Spannung der einander entgegengesetzten Kräfte ist es, die es ermöglicht hat, daß Mensch, Tier und Erde als gleichgestellte Teile sich zu einer geschlossenen Komposition vereinigen konnten. Nicht Frieden, gegenseitiges Verschmelzen und vertraute Nähe herrschen hier, sondern die Monumentalität der Wesensfremdheit, der unüberbrückbaren Distanz, der despotischen Gewalt.

Nur die Musik von Béla Bartók, Dichtungen von Kassák, Alexander Barta und Aladár Komját bieten Gestaltungen, die man dem primitiv und konzentriert ausdrucksvoll Magyarischen dieser Zeichnung zur Seite stellen kann. Sie ist der erste und leider, bisher einzig vollgültige Trieb jener europäischen künstlerischen Bewegung bei uns, die zu den primitiven Kraftquellen der Raumphantasie zurückkehrte, um sich von dem Geschmäcklerischen und idealistisch-stimmungsvoll Gewundenen des bürgerlichen Schönheitssinnes zu erholen. Die Zeichnung Bernáths ist nicht in Helldunkeleffekte gekleidet, sie hat nichts mit transzendentalen Verklärungen und dergleichen zu tun. Ihre Totalität erfüllt sich nicht in irisierenden Lichtverblendungen der Unendlichkeit, sondern sie wird hier auf Erden, auf dem ungarischen Brachlande zum

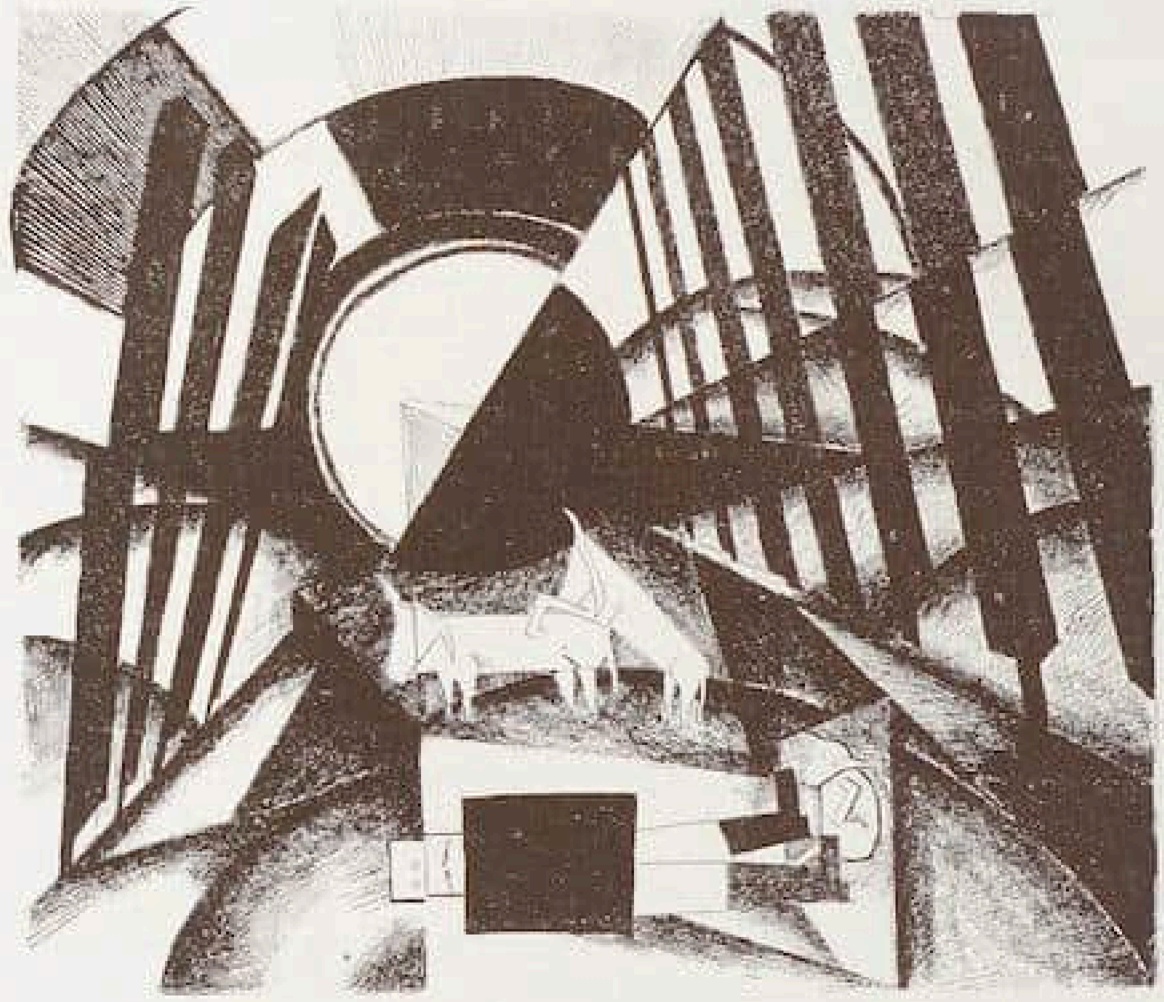
Kreise geschlossen. Aber in dieser verhältnismäßigen Enge sind wesentliche Energien der ungarischen Wirklichkeit bis aufs Äußerste gespannt.

Es ist darum sehr bedauerlich, daß Bernáth diesem Stil so rasch den Rücken kehrte und sich in mystifizierenden Auflösungen der Form erging. Seine, übrigens in einem wunderbar geheimnisvollen Zauber überirdischer Helldunkelstimmungen erglänzende Vision: Raum lebt und die machtvoll überwölbte Tiefe der Seelandschaft sind reinste Romantik. Die große Komposition aber verkörpert ureigenst magyarische Erlebnisse der Erdentrücktheit. Das Pathos ihres Herumschweifens in unendlichen planetarischen Licht- und Schattenräumen erinnert geradezu an die Phantasien der mythologisierenden ungarischen Nationalromantik von sternbesäten, heldenhaften Ahnenscharen, die auch im Jenseits als ruhelos-kriegerisches Nomadenvolk leben. Gefühle der verlorenen heidnischen Naturanbetung werden wach, deren höchstes Erlebnis gleichfalls das Beschwören planetarischer Kräfte, Gestirne und grenzenloser Weltenräume war. Es ist schwer, sich dem grandiosen Rausch dieser Vision zu entziehen. Trotzdem war es schade, den harten baugesetzlichen Stil der Zeichnung Erde üppigen malerischen Wirkungen zuliebe so rasch und gründlich aufzugeben, daß die neueren Arbeiten nicht die geringste Spur mehr von den Anfängen aufzuweisen haben.

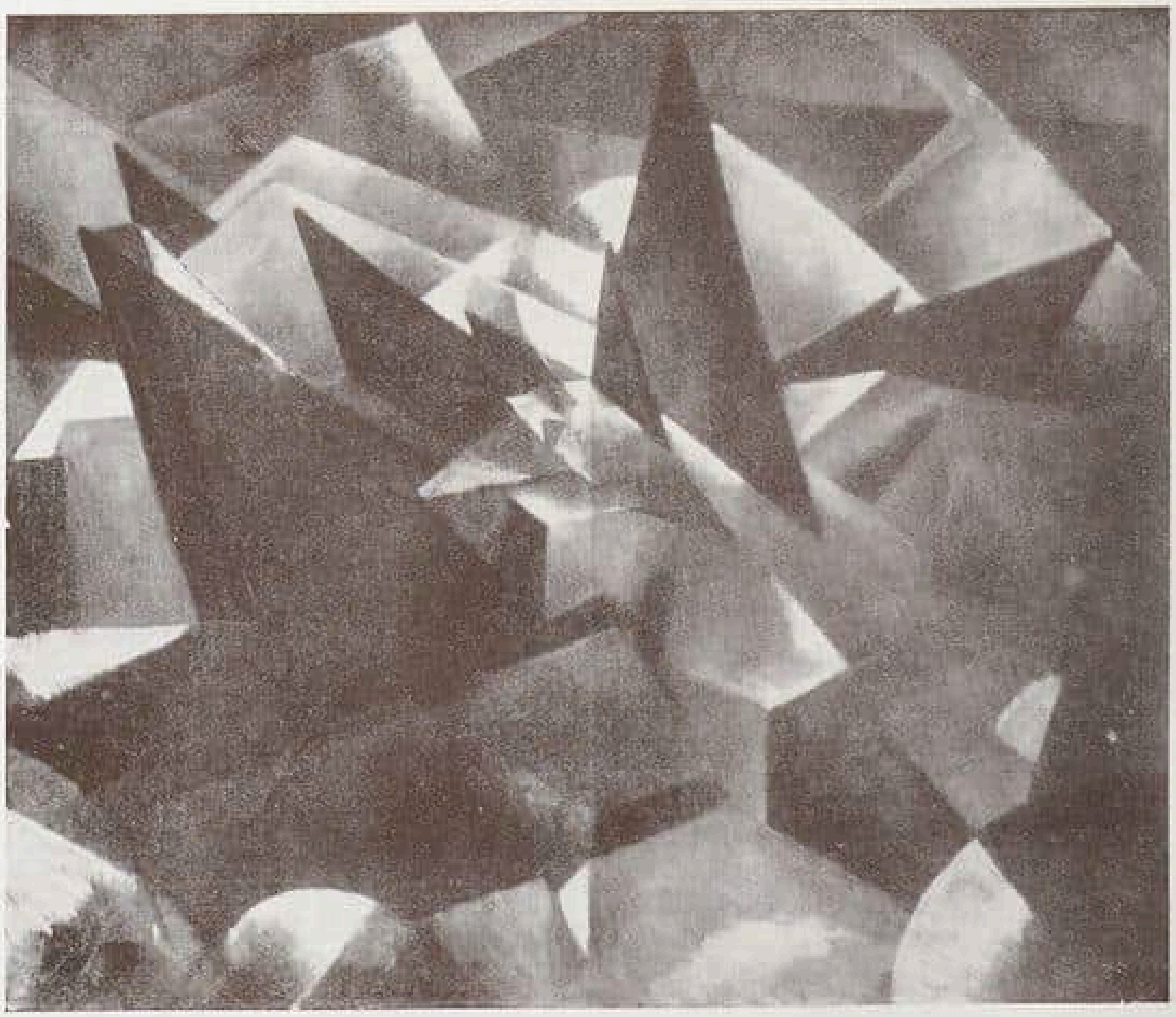
Aurel Bernáth, Pferd

Aurel Bernáth — Seelandschaft
Sammlung S. Koenig, München

Aurel Bernáth — Radierung



Aurel Bernáth Erde



Aurel Bernáth Raum lebt

RUNDSCHAU

Sammlungen

EIN NEUES MUSEUM IN VERONA

Zur Zeit wird das alte Scaliger Kastell an der Etsch (erbaut um 1350 von Cangrande II.) von Grund auf restauriert und vor allem von den vielen Einbauten befreit, die infolge der letzten Verwendung desselben als Kaserne (seit 1817) die mittelalterliche Architektur im Innern schwer geschädigt hatten. Dafür hat man in dem weiten Hof einen einfachen gotischen Saalbau errichtet, der dazu bestimmt ist, einen wesentlichen Teil des neuen „Museo per l'arte mediaevale e pel rinascimento" aufzunehmen, das in Bälde auch in den übrigen Räumen dieser vielleicht schönsten italienischen Stadtburg eine dauernde Stätte finden soll. Damit würde das bisherige Museo civico im Pal. Pompei sehr erheblich entlastet werden und auch die kostbaren Gemälde dieser Sammlung eine neue, würdigere Möglichkeit der Aufstellung erhalten, als sie in den letzten Jahren bestand. Aber es wird nötig sein, daß viele dieser Bilder, die wie der große Mantegna aus San Zeno unsagbar gelitten haben, erst einem verständigen Restaurator anvertraut werden, der angesichts des Zustandes vieler Bilder eine schwere Arbeit haben dürfte. (Auch der kleine Rosengarten des Stefano da Zevio — der Katalog nennt ihn „il roseto mistico" — schreit geradezu nach dem Restaurator.) Vor allem wäre bei dieser Gelegenheit die Feststellung äußerst erwünscht, wieviel Nazarenertum an gewissen Köpfen der Veroneser Malerschule klebt, da z. B. die Gesichter der Erzengel von Franc. Caroto und auf anderen Bildern des Künstlers im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts stark übermalt sein dürften. Erst wenn die Bilder des alten Museo civico fast ausnahmslos durch sachkundige und gewissenhafte Restauratoren auf Herz und Nieren geprüft, gereinigt oder auch rentoilliert worden sind, werden sie wieder wert sein, die Veroneser Malerschule neu an einer so herrlichen Stätte zu repräsentieren. Denn dies neue Museum im Scaliger Kastell, das in allen Teilen seinen ursprünglichen Charakter zurückerhält, das nach Lage und Form unvergleichlich ist, kann eine der schönsten Sammlungen in Italien überhaupt werden. Vierzig Familien aus den alten Geschlechtern von Verona haben freudig die Wiederherstellung je eines der gotischen Gemächer übernommen und hierher sind bereits viele jener bekannten Fresken aus den Bürgerpalästen verbracht worden, die dort unrettbar dem Untergang verfallen wären. Ich habe über diese und andere Dinge ausführlicher in der Kölnischen Zeitung (Literaturblatt vom 29. X.) in einem Aufsatz „Vom römischen und mittelalterlichen Verona" berichtet und die bisher geleistete vorbildliche Arbeit des Veroneser Museumsdirektors Avena, dem sein Kollege Vignola, heute Vizebürgermeister der Etschstadt, beratend zur Seite steht, dankbarst begrüßt. Denn das bisher Geleistete macht auf die Vollendung des Ganzen gespannt. Bis Ende des Jahres will man die architektonischen Aufgaben der Restauration pp. beendigt haben. Dann soll die Einrichtung des Museums beginnen, das man im Frühjahr eröffnen zu können hofft. Aber, verehrter Herr Avena, vergessen Sie für Ihre Bilder den Restaurator nicht.

Biermann.

DARMSTADT

Neuerwerbungen des Landesmuseums. Die Sammlung der mittelalterlichen Skulpturen konnte durch zwei Werke von außerordentlicher Bedeutung bereichert werden.

Da ist zunächst ein bildnishafter Steinkopf des 13. Jahrhunderts (im Friedberger Saal ausgestellt) aus dem Kreis des großen Unbekannten, den wir hinter den herrlichen Schöpfungen in Naumburg und Mainz fühlen: nicht nur monumental aufgebaut wie die Köpfe vom Mainzer Westlettner und das Beste in Naumburg, sondern zugleich unter schärfster Beobachtung und Vergegenwärtigung des Einzelnen und Individuellen zu einem für die Zeit unvergleichlich reich bewegten Leben der Oberfläche herausgearbeitet, das uns als Ausdruck einer schicksalschweren Seele ergreift. Der besondere Stil der Arbeit, der zunächst Bedenken gegen die Zuweisung ins 13. Jahrhundert hervorrief, wird die kunstgeschichtliche Forschung noch sehr beschäftigen.

Aus der Epoche lebendigsten Natur- und Weltgefühls, in der dieses Werk entstanden ist, versetzt eine Maria mit dem Kind (im Kirchenraum aufgestellt) in die innerliche, das Jenseits suchende Strömung, die, nach einem alten Gesetz geschichtlichen Lebens, die Weltfreude der Stauferzeit ablöste. Die Weltferne der deutschen Mystik hat Phantasie und Hand des Holzschnitzers geleitet. Der Körper Marias ist verschwiegen; seinen organischen Aufbau ersetzt ein zarter Schwung der Haltung, die Falten des Gewandes sprechen, steigend und fallend, sich senkend und hebend, me-

lodiehafte Linien ziehen vom Haupt zu den Füßen, in dem Antlitz spiegelt sich die Süße himmlischer Gesichte. Auch dieses Werk ist im mittelrheinischen Gebiet entstanden, das immer mehr in den Vordergrund der deutschen Kunstgeschichte rückt.

Für die Entwicklung der mittelrheinischen Terrakottaplastik, deren Blüte die Engel aus Bingen darstellen, ist eine Figur des Täufers bedeutsam (Eppanzimmer), die aus Münchener Privatbesitz kommt, ursprünglich aber in Babenhausen war. Als ein bereits der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehöriges Erzeugnis derselben Kunstgattung besaßen wir seit Jahren die Jüngergruppe eines Ölbergreliefs (Eppanzimmer). Nachträglich ist es gelungen, die zugehörige Christusfigur zu erhalten, die im Besitz eines Frankfurter Sammlers gewesen, dann durch Erbschaft an die holländische Grenze geraten war. Wenn man in dieser Gestalt die Ausdruckskraft bemerken wird, über die auch Künstler mittleren Ranges in dieser Zeit verfügten, gibt ein großer Taufstein (Apsis im romanischen Gang) etwas von dem märchenhaften Geist derselben Spätgotik. Tiere, unter denen ein menschlich kostümierter Affe auffällt, tragen das von Maßwerk umsponnene Becken.

Auch die Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände ist vermehrt worden. Ein holzgeschnitztes „Minnekästchen" mit Tierfiguren (Friedberger Saal) kann im mittelrheinischen Gebiet entstanden sein: Buchenholz, aus dem es hergestellt ist, war besonders in Oberhessen für Möbel beliebt. Zwei Silbergeräte, ein Becher mit Mühlrad und ein Tafelaufsatz mit Schiff (Renaissancesaal) legen von der Darmstädter Goldschmiedekunst des 17. Jahrhunderts, die bislang im Museum mit sicheren Arbeiten nicht vertreten war und überhaupt sehr selten ist, rühmliches Zeugnis ab. Ein ungewöhnliches Stück von Mainzer Handwerk des 18. Jahrhunderts ist ein riesiger messingner Kronleuchter. Da seine Formen älterer Überlieferung fo gen, konnte er ohne Störung im Kirchenraum aufgehängt werden. Das Licht- und Linienspiel seiner auf drei Geschosse verteilten Arme bringt in die dämmerige obere Region des Schiffes ein reizvolles Leben. *B.*

DRESDEN

Das Museum für Völkerkunde konnte kürzlich den Tag seines 50jährigen Bestehens feiern. Aus Anlaß dieser Tatsache hat der derzeitige Direktor A. Jacobi eine Festschrift erscheinen lassen (im Verlag von Julius Bard in Berlin und der Wilhelm und Bertha v. Baensch-Stiftung in Dresden), die in reicher Ausstattung der Geschichte des Museums und dem historischen Ausbau seiner Abteilungen gewidmet ist. Im Zeitalter der Neuwertung exotischer Kunst dürften vor allem die Beiträge interessieren, die sich mit den Bronzen von Westafrika und den Holzarbeiten aus der Südsee befassen. *n.*

FLORENZ

Einrichtung neuer Säle in den Uffizien. In den Uffizien sind acht neue Säle für die venezianischen Bilder und die Werke des Sei- und Settecento eröffnet worden. Man hat dazu die früher von der Sammlung der Selbstporträts eingenommenen Räume verwandt.

Der erste Saal wird von den Werken Tizians, darunter den beiden Darstellungen der liegenden Venus, eingenommen. Saal II beherbergt das venezianische Quattrocento, auch das Triptychon Mantegnas mit der Anbetung der Könige als Mittelbild hat hier Aufstellung gefunden. Von den beiden angrenzenden Räumen sind im ersten u. a. drei Hauptwerke des Sebastiano del Piombo untergebracht, während der vierte hauptsächlich den Bassani, Paolo Veronese und Tintoretto gewidmet ist.

Die vier letzten Säle zeigen den Besitz der Uffizien an Werken des Sei- und Settecento wohl zum erstenmal einigermaßen vollständig, da hier neben einigen Neuerwerbungen auch eine Reihe von Bildern, die bisher in den Magazinen verborgen waren, ausgestellt worden sind. Besondere Erwähnung verdient wohl der sechste Saal, in dessen Decke man ein Deckenbild Tiepolos (mit der Darstellung der Aufstellung einer Kaiserstatue) eingefügt hat, während an den Wänden Bilder von Canaletto, Guardi und vier Werke von Piazzetta hängen. Der letzte (achte) Saal gibt einen Überblick über das Settecento mit G. M. Crespi, Francesco de Mura, Giaquinto und einer Serie von Gemälden Magnascos, die, wegen ihrer schlechten Erhaltung bisher magaziniert, jetzt gereinigt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden sind. *L. S.*

LONDON

Das Britische Museum hat eine Statuette erworben, die, wenn die archäologischen Experten recht haben, Sokrates darstellt. Die Plastik, die aus Alexandrien stammt, ist elf Zoll hoch und von dem einen beschädigten Fuß abgesehen, sehr gut erhalten. Die Figur zeigt in der Tat die Züge, die wir mit Sokrates verbinden. Das breite, schwere Gesicht, den massiven Bart und

Mantes, Kollegiatkirche Notre Dame. Blick aus dem Chorumgang in das Mittelschiff nach Westen

(Aus „Gall, Gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland“, Teil I. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig)

Gruppe zweier Prinzessinnen mit Mohr. Frankenthal, um 1759—62
Aus der Versteigerung der Sammlung Fritz Buckardt durch Paul Cassirer und Hugo Helbing am 8. und 9. Dezember

Zu nebenstehender Abbildung:
Marienbild, auf Holz gemalt
Aus der Versteigerung der Sammlung Heinrich Freih. v. Tucher durch Paul Cassirer und Hugo Helbing am 8. Dezember

die Stumpfnase. Man nimmt an, daß die Statuette, ein Werk der alexandrinischen Periode, schon in den hundert Jahren nach dem Tode des Philosophen geschaffen worden sei.

In der National Gallery ist das kürzlich erworbene Porträt eines „Gentleman in Murrey Velvet Coat“ ausgestellt. Sein Meister ist Joseph Highmore, der Begründer der in Reynolds, Gainsborough und Raeburn gipfelnden englischen Porträtschule. Das Bild wurde zunächst Louis Toqué zugeschrieben trotz einer auf der Rückseite des Gemäldes befindlichen Etikette mit dem Namen Highmores. Die Umtaufe wurde erst vollzogen, als in der untern rechten Bildecke die Signatur des Malers zum Vorschein kam: Jos. Highmore, Pinx. 1749. Das Porträt stellt eine unbekannte Persönlichkeit in Dreiviertelslänge dar, die in einer Landschaft von italienischem Charakter steht. Die Malerei trägt durchaus dem Repräsentationsbedürfnis der Zeit Rechnung, ohne daß aber darüber die Individualisierung zu kurz käme.

Mr. Frank Rinder als Vertreter des „Felton Bequest“ hat für die National Galery of Victoria in Melbourne das „Porträt einer Hofdame“ von Goya erworben. Das Gemälde, das direkt aus der Sammlung des Grafen Daniel de Pradere, des spanischen Ministers in Prag kommt, war dem bisherigen Besitzer von Verwandten überreicht worden, die es seit seiner Vollendung besessen hatten. Das Bild wird vor seinem Abtransport nach Australien für einige Wochen in der National Gallery in London ausgestellt sein.

Die National Gallery in Dublin hat von der Kunsthandlung Agnew in London das Porträt eines jungen Mannes von Lorenzo Lotto erworben, das der Sammlung des Sir Abraham Hume angehört hatte, eines bekannten, englischen Kunstkenners des 18. Jahrhunderts. *Bodmer.*

JAHRESBERICHTE

Der von den Direktoren der Londoner National Gallery veröffentlichte Bericht kann verschiedene, zumeist wertvolle Neuerwerbungen und Schenkungen anführen: Tizians Vicenzo Morosini, erworben von der Kunsthandlung Agnew durch den National Art Collections Fund, „The Man in Fur Cap and Cuirass“ des Carel Fabritius, erstanden bei Christie für £ 6615, ferner verschiedene Gemälde, die von den Kuratoren des für den Ankauf moderner festländischer Kunst bestimmten Courtauld Fund erworben wurden. Bis heute wurden mit den Mitteln dieses Fonds acht Bilder gekauft für ein Total von £ 28835: „La Servante de Bock“ von Edouard Manet (£ 10000), „La Premiere Sortie“ von Renoir (£ 7500), „La Baignade“ von Seurat (£ 3911), „Landscape with Cypress Trees“ von Van Gogh (£ 3300).

Mrs. Cragg, deren Kunstsammlung in der letzten Juniwoche bei Christie unter den Hammer kam (siehe die Versteigerungsergebnisse des Heftes), hat in ihrem Testament £ 10000 für die Bildung eines John Webb Trust Fund reserviert, dessen Zinsen für den Ankauf von Kunstwerken der italienischen und französischen Schulen (1500—1800) verwendet werden sollen. Die Neuerwerbungen sind im Victoria und Albert Museum auszustellen. Der National Gallery wurden von der Verstorbenen folgende Gemälde hinterlassen: „La Première Leçon“ und „Le Chateau de Cartes“ von Chardin, „La Fête Champêtre“ von Watteau, „Le Billet Doux“ von Boucher.

Der 76. Jahresbericht des Fitzwilliam Museums in Cambridge führt für 1924 u. a. folgende Schenkungen und Neuerwerbungen an: „Madonna and Child, with Four Saints“ von Rosello di Jacopo Franchi (1377—1456), „Betrayal“ von Guercino, ein spanisches Altarstück aus dem 15. Jahrhundert, die Heiligen Sebastian und Julian, flankiert von Szenen aus ihrem Leben, darstellend (aus Barbastro, Ostaragon). *Bo.*

* * *

Neu liegt vor der 16. Jahresbericht des Kunstvereins und der Kunstsammlung im Museum zu Winterthur, d. h. zweier künstlerischer Vereinigungen, die nach Aufbau und Leistungen vorbildlich zu nennen sind.

Auch das Landesgewerbemuseum in Stuttgart, das der Leitung des nunmehr sechzigjährigen Pazaurek untersteht, hat kürzlich einen reich illustrierten Bericht über die Tätigkeit in den Jahren 1922—1924 versandt, der über den reichen Zuwachs der Sammlung und die vielen anregenden Ausstellungen unterrichtet.

Weniger ansprechend in der äußeren Form ist der Bericht des Städtischen Museums in Elberfeld über die Tätigkeit in den Jahren 1924—25, obwohl es den Mitteilungen des Direktors Dr. F. Fries an bedeutsamen Tatsachen durchaus nicht fehlt. Denn die einzelnen Abteilungen des Museums hatten reichen und wertvollen Zuwachs zu verzeichnen und auch die sonstigen Veranstaltungen (Ausstellungen und Vorträge) standen auf beachtenswerter Höhe. *b.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Utrillo / Landschaften von Kokoschka / Kohlhoff / L. Baldessari.

Nach Flechtheim und Wiltschek hat nun auch die Galerie Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein einen dritten, den bisher offenbar am besten gerüsteten Versuch unternommen, uns von dem neuen Pariser Wundermaler Maurice Utrillo zu überzeugen. Die vorbehaltlosen Bejubler dieser ganz gewiß nicht alltäglichen, aber doch wohl gewaltig überwerteten Erscheinung machen allerdings dem einschränkenden Urteil gegenüber vielfach geltend, auch diese Bilder noch ergäben nur einen unvollkommenen Begriff von seiner Kunst. Sollte dem so sein, so muß wirklich die Frage getan werden, ob ein Genie sich vorstellen lasse, das in einem halben Hundert ausgewachsener Werke auch nach dem Zeugnis seiner Bewunderer nirgends recht zum Durchbruch kommt. Ohne etwa den Reiz und Stimmungsgehalt einer Malerei bestreiten zu wollen, die aus dem kahlen Einerlei der Vorstadtstraßen zwischen mürrischen, gekalkten Häusern, aus der Spärlichkeit struppiger Bäume hinter mißmutig sich hinziehenden Mauern, aus dem nüchternen Rhythmus vielfenstriger, gleichgültig beisammenstehender Mietskäfige die Poesie der Öde gewinnt, — ohne die Schönheit übersehen zu wollen, zu der nicht selten das trübe Weiß einer getünchten Fassade, die einsame Situation eines Platzes, einer unscheinbaren Kirche in hart flimmernder oder schwingend karger Sprache erhoben ist: Dieser Utrillo ist schließlich keine Figur von epochaler Bedeutung. Allein schon die thematische und ausdrucksmäßige Beschränktheit seines umfänglichen Gesamtwerkes, dem bei aller Spröde der besonderen Lyrik das Mechanische der Serienerzeugung anhaftet, warnt vor Überschätzung. Der aufreizende Utrillorummel zwingt, einen Nachzügler von unstreitiger, nur leider fast erstarrter Eigenart, von Flair und allerdings häufig genug mit schablonenhaften Wirkungen sich aushelfender Qualität, einen das Pathos van Goghs in der Sehform etwa Pissarros verhallen lassenden Enkel deutlich zu unterscheiden von den wahrhaft ursprünglichen und schöpferischen Malern der Zeit.

Wie unerhört vollblütig wirkt daneben ein Kokoschka, dessen fast sämtliche Landschaften Paul Cassirer zu einem in seinem Reichtum hinreißenden Gesamtbild vereinigt hat, — wie üppig und strömend! Auch Kokoschka zählt nicht zu den Grundsätzlichen, denen die Umbildung des traditionellen Ausdrucks, der Aufbau einer neuen Sprache Schaffensmotiv ist. Er ist nicht schöpferisch im Sinne der konstruktiven Leistung, sondern aus der Fülle und Kühnheit eines divinatorischen Temperaments heraus. Gerade die Arbeiten des letzten Jahres, Aufnahmen von Paris, Florenz, London, Amsterdam, Marseille, von spanischen Städten und Weltbädern, das grandiose Fazit einer trunkenen und verschwenderisch erregten Wanderzeit, sie sind ihrem ganzen Wesen nach Impression. Eine ungestümer raffende, koloristisch heißere Impression, die aber zuweilen doch den Namen Manet auf die Lippen drängt. Trotzdem überwältigt gerade die funkelnde Jugendlichkeit dieser ganz und gar nicht retrospektiven, vielmehr herrlich spontanen und beflügelten Bilder. Bis 1922 gibt es nur wenige vereinzelte Landschaften, die frühesten in dem feinfädigen, fragilen Stil des Kölner Museumsstückes, dann solche in einem immer dichteren, wühlenderen Charakter, der sich in dem genannten Jahre zu dem in breiten Flecken leuchtenden Gewebe öffnet, wie es die Reihe der damals entstandenen Elblandschaften zeigt. Fernerhin ist es die Gruppe der wunderbar tieffarbig und dunkelglühend gesehenen Schweizer Seen, die besonders hervortritt. Paris befreit schließlich eine sprühende Unmittelbarkeit des Naturerlebnisses, die zum großartigsten Durchbruch landschafterischer Produktivität führt. Ein Überfluß ist entfesselt, der in jedem einzelnen dieser Städtebilder, Hafenstücke und Strandpanoramen als schwirrende Lebendigkeit, farbenstrahlende Unerschöpflichkeit und am zwingendsten als Größe der räumlichen Disposition sich auswirkt, insgesamt aber entscheidender noch als durch die reiche Folge der Werke darin sich beweist, wie ohne jedes Schema und untereinander durchaus selbständig sie alle konzipiert sind. Man muß dies Moment gerade im Hinblick auf die Gleichförmigkeit im Schaffen Utrillos betonen.

Kokoschkas Landschaften sind quellend und frei, dabei von instinkthafter Disziplin durchwaltet, — Landschaften von Wilhelm Kohlhoff, wie sie sich unter seinen übrigen Sachen im Salon Gurlitt finden, sind quallig, liederlich und auf eine affektierte Weise vage. Es fällt schwer, die hohlen Künste dieses Verführten in solchem Zusammenhang auch nur zu erwähnen, aber es rechtfertigt sich durch den Umstand, daß kein Anderer wie der junge Kokoschka der Verführer gewesen ist. Dessen

chimärisches Verflattern der Form, dessen wetterleuchtende Erregung ist bei Kohlhoff zur schmissigen Manier, zum schillernden, fiebrischen Getue geworden. Nachgerade wäre es jetzt wohl an der Zeit, den Wust abzuwerfen, dies falsche Sausen abzustellen. Auch Kohlhoff hatte offenbar Gelegenheit, von neuen Eindrücken unter dem Himmel Spaniens zu neuer Unmittelbarkeit sich bestimmen zu lassen. Die hat er offenbar verpaßt, denn die geblähten Blumenstücke, das mit fluoreszierenden Effekten und ekstatischen Bewegungen aufgepulverte Bacchanal, all das schludrige Zeugs, das sich hier präsentiert, setzt nur mit noch gröberen Mitteln den alten Mumpitz fort. Gleichzeitig bringt Gurlitt außer den unbeträchtlichen Bleizeichnungen von Walter Wellenstein eine Folge könnerischer Aquarelle von Luciano Baldessari, die in sicherer Abbreviatur das durch das naßkalte Grau der Straßen hastende Leben, den grämlichen Novemberwind über Flachgeländen treffen und ebenso durch Reize der Weiträumigkeit wie durch tonliche Ökonomie für sich einnehmen.

Willi Wolfradt.

BARCELONA

In der letzten Zeit war der „Salon Parés“, der als ältester Ausstellungsraum Barcelonas 40 Jahre lang die katalanische Kunst betreut hatte, wegen seiner Neigung zu den alten Schulen vollständig von den jungen Künstlern gemieden worden. Jetzt hat er dankenswerterweise seine Richtung geändert und die neue Periode, die hoffentlich gründlich mit dem Alten aufräumt, mit einer „Ausstellung unbekannter Werke katalanischer Künstler“ eröffnet.

Leider ist das Versprechen, daß nur ausgewählte Kunstwerke gezeigt werden sollten, nicht gehalten worden: Es machte sich im Gegenteil viel Unbedeutendes breit; trotzdem konnte man ein herrliches Bild von Josep Maria Marqués-Puig sehen — Sommer —, zweifellos das interessanteste Gemälde der Ausstellung, das diesen Maler unter die Meister der „neuen Sachlichkeit“ einreiht, welche gegenwärtig das Problem der künstlerischen Entwicklung bildet. Ferner waren einige Zeichnungen und sehr interessante Holzschnitte von Manola bemerkenswert. Zu erwähnen sind noch ein in unreinen Tönen gehaltenes Stilleben von Sisquella, ein kleiner Bronzeakt von Gargallo, ziemlich kleine Zeichnungen von Togore und Dario Vilás, eine weibliche Gestalt von Sunyer, der infolge seiner Wandlung nach einer süßlichen Oberflächlichkeit hin sehr enttäuscht. Dies ist bei dem kraftvollen Koloristen Mir nicht der Fall.

C.

BRESLAU

„Die Unterzeichneten erlauben sich, zur Eröffnung ihrer Ausstellung: Aquarelle, Handzeichungen, Plastik in der Getreidehalle ganz ergebenst einzuladen. Arendt, Aschheim, Braun, Grünfeld, Kowalski, Myrtek, Nerlich, Rückert.“ Man geht hin, findet trotz freien Eintritts leere Räume, hört, daß die Künstler selbst die Kosten von Beheizung usw. tragen und sieht, daß bei vierwöchiger Ausstellungsdauer kaum drei Blätter verkauft sind — da kann man als ein den Künstlern Wohlgesinnter nur mit Flechtheim raten: Sucht einen zweiten Beruf und malt in den Feierstunden oder solche Dinge, die für die verarmte Generation wichtiger zu erwerben sind als Bilder. Die modernen Tendenzen des Wohnens zielen zudem auf eine Abnahme der Bilder in unsern Zimmern.

Nerlich, der diesmal am besten wirkt (mit feinfühligen Aquarellen aus Venedig) würde gewiß Seidenstoffe geschmackvoll zu beleben wissen. Kowalsky sollte sich mit seinem Temperament und seinem Farbensinn, die sich in Adrialandschaften aufs neue bekunden, mehr als bisher der Raumausdeutung oder der Reklame widmen. Auch Kurt Arendts Talent, Fläche durch Bewegung nackter Körper rhythmisch zu teilen, eignet sich zu dekorativen Aufgaben. Paula Grünfelds zierliche Blättchen weisen auf die Märchenillustration, und Aschheim und Braun sollten sich der Ausbildung ihres graphischen Könnens zuwenden, da sie im Schwarzweiß weit glücklicher sind als im Aquarell. — Die einzige Plastik, ein hübsches Kinderköpfchen von Myrtek, harrt der Ausführung in Marmor.

Hanna Gr.

BRÜSSEL

Unter den etwa 55 Kunsthandlungen, die in Brüssel regelmäßige Ausstellungen veranstalten, nimmt die Galerie Giroux die Stellung einer zentralen Macht ein: Hier wird zwar das Moderne gefördert, aber nur insofern, als es unanstößig, beruhigt, salonfähig wurde. Man wünscht dem Publikum nur Malereien zu bieten, die sich schon anderswo ihr Ansehen holten. Man will keine neuen Talente durchsetzen, wohl aber die oben angekommenen mit Geschmack und nach Gebühr feiern. So veranstaltet die Firma jetzt eine Schau der Brüsseler Freien Akademie, eines Instituts, das seinerzeit von dem Feuerkopf E. Picard als Konkurrent der Königlichen Akademie gegründet wurde. Der revolutionäre Geist in der Gründung

Picards hat ausgestürmt. In der Ausstellung sind zwar die Modernisten Belgiens in vorzüglicher Qualität vertreten, aber das Ganze macht eben doch schon den Eindruck des beginnenden Stillstands. Es fehlt der Einschlag frischen Wagnisses, das Bedürfnis zum Andersmachen.

Im „Cercle artistique et littéraire" gibt es eine Mitgliederausstellung der „Vereinigung der Wasserfarbenmaler". Die Vereinigung besteht seit sechzig Jahren, und auch diesmal bietet die Ausstellung, was sie bisher immer bot: Dasselbe! *H.*

CHEMNITZ

Die Novemberausstellung der „Kunsthütte" bietet zum erstenmal einen größeren Überblick über die Malerei von O. Lange, Penig, die teilweise mit schönen Qualitäten überrascht. Reichliche Kopiertätigkeit hat den Maler für die Tradition gefestigt; die Gegenbewegung entspringt einem nervös diktierten Impressionismus. Die Bildmaterie hält sich auf der Grenze zwischen Verfestigung und Auflösung. Aus dieser Unentschiedenheit zieht Lange einen besonderen Reiz, eine Note, die sehr persönlich und gepflegt ist. Am weitesten stößt er dort vor, wo die erotische Spannung zum Weibe hin die Malerei steigert. Eine sehr kultivierte Hand, eine geistig gespannte Energie müht sich um das Wesentliche. Die Leistung in den Landschaften, Blumenstücken und Porträts überragt bei weitem das durchschnittliche Niveau. Auch H. Funke, Wien, verpflichtet durch den hohen Anspruch ihrer Aquarelle, in denen eine südliche Wendung des Pointillismus von Seurat und Signac angestrebt wird. Die neoimpressionistische Formel gerät in den Bereich des Barock. Das Resultat ist hin und wieder eine Malerei von ungemeiner Luzidität der Farben, meistens aber eine dekorative Entartung. Die Methode liegt überall deutlich zutage; es fragt sich, ob diese Malerei noch darüber hinauskommen und reine Wirkung des Talentes werden wird. E. Hartmann, Altona, engt ebenfalls die Doktrin zu eigensinnig ein, um sich der Begabung unbekümmert überlassen zu können. Das Programm des Expressionismus bietet ihm nicht Entfaltung, sondern Beschränkung. Die doktrinäre Exekutive hindert ihn am Malen. Immerhin wirkt er in den Landschaften geschmackvoll, apart in der Gruppierung der Farbenbahnen, prägnant im Ausdruck. Noch gefesselter von mißverstandenen Anweisungen zur modernen Malerei zeigt sich H. Klose-Greger; das ursprüngliche Talent ist von zahllosen, ungeschickt placierten Kunstgriffen verdorben, es stellt sich scheintot, und man zweifelt, daß es je wieder erwachen wird. Die plastischen Arbeiten von M. Gruner, Chemnitz, sind dermaßen unmöglich in einer solchen Ausstellung, daß ihre Erwähnung schon zuviel der Bemühung an dieser Stelle ist. *M. R. M.*

DRESDEN

Die Galerie Arnold hat am 21. November eine Ausstellung „Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts" eröffnet, die gegen 80 hervorragende Werke von C. D. Friedrich bis Corinth enthält und eine Vorstellung von der Entwicklung der deutschen Malerei in den letzten hundert Jahren gibt. Selbstredend konnte das Ziel dieser Übersicht nicht eine organische und lückenlose Verbildlichung der treibenden Kräfte dieses Abschnitts an der Hand entscheidender Werke sein, die Galerie mußte sich darauf beschränken, mit Material zu arbeiten, das im Kunsthandel erreichbar war. Umfang und Qualität der Auswahl ist trotzdem erstaunlich.

Von C. D. Friedrich sind 5 Gemälde da, der große „Waldbrand" von 1812, ein „Winterwald" (ca. 1820), eine abendliche Studie der Dresdner Silhouette, die den Wolkenstudien Dahls nahesteht, und die Tageszeiten (Morgen und Mittag). Von C. G. Carus zwei Landschaften vom Rhein aus dem Jahre 1856. Von Carl Begas das Bildnis Thorwaldsens (1825). Die Düsseldorfer Schule ist durch A. und O. Achenbach, J. W. Schirmer, B. Vautier und L. Knaus vertreten, die Frankfurter durch O. Scholderer (zwei köstliche kleine Stilleben von 1885) und A. Schreyer, die Münchener durch Defregger, Diez, Schleich, Keller und Habermann. Von den großen Vertretern der Münchener Kunst sind W. Leibl, O. Sperl, K. Schuch, W. Trübner und F. v. Uhde mit kennzeichnenden Arbeiten da. Leibls Porträt des Malers Herterich von 1872 dürfte den meisten bisher unbekannt geblieben sein, es ist ein Stück kostbarste Malerei, von einer Sattheit der Töne und einer Tiefe der Erkenntnis, wie sie den Bildern jener frühen Periode eigen sind. Das „Waldinnere" von Schuch (1882) hat eine seltene Weichheit der Empfindung und des Vortrags; Uhdes „Heimkehr vom Felde" (1882) besitzt einen für diese Jahre nicht überraschenden Liebermannschen Zug, während die „Kinderstudie" (1892) durch die Feinheit der Valeurtechnik geradezu verblüfft. Hans Thomas „Sonnenuntergang" von 1899 steht in der malerischen Kultur hinter den drei Bildern aus den siebziger Jahren zurück.

Im Mittelpunkt des Interesses steht ein

Frauenbildnis des Hans von Marées von 1872, das von Italien hierher gelangte. Es stellt die spätere Gattin A. v. Hildebrands dar und ist von sieben in Dresden entstandenen Studien die gelungenste. Etwas von spanischer Grandezza steckt im Ausdruck dieser Dame, deren rechte Hand einen Fächer hält. Von A. Feuerbach: die Versuchung des heiligen Antonius (1855), von F. v. Rayski: das große Bild eines Treibers im Walde (1861). Von den Impressionisten sind Liebermann, Slevogt und Corinth ververtreten; Liebermann mit letzten Arbeiten, Slevogt mit dem berühmten „Fischstillleben" (1904) u. a., Corinth mit der „Eisbahn" (1907), der „Kreuzigung" (1912) und dem „Großen Blumenstilleben" (1923), einer Leinwand von überwältigender Lebensfülle und Übertragungskraft. Das Pariser Promenadenbild G. Kuehls (1888) beweist alle Vorzüge seiner erheblichen Einfühlungsgabe. Ein Katalog mit Abbildungen, Datierungen und Maßangaben erleichtert das Studium des umfänglichen Materials.

Im 1. Stock der Galerie Arnold hat die Kunsthandlung H. Ball, die hierher übergesiedelt ist, Gemälde alter Meister, Gobelins, Porzellane, französische und italienische Möbel ausgestellt. H. Baldung Grien, die Venezianer Cima und Catena, A. della Robbia sind mit hervorragenden Einzelwerken vertreten, eine Anzahl von Meistern geringeren Grades mit guten Arbeiten.

Im Kunstsalon E. Richter hängen Graphiken des Russen Wassili Masjutin, Holzschnitte zu den „Karamasoff", zu dem Märchen „Der goldene Hahn" und Einzelblätter. Das technische Können ist groß und an den Meistern der Vergangenheit von Goya an geschult, das Ergebnis entspricht aber nicht immer der Höhe der künstlerischen Absicht. *Will Grohmann.*

GÖRLITZ

Der „Lausitzer Künstlerbund", Veranstalter der diesjährigen Kunstschau in der Görlitzer Gedenkhalle, hat das Verdienst, diese Ausstellung auf bedeutend erweiterter Basis aufgebaut zu haben, als es im vergangenen Jahre möglich war. Nicht nur die oberlausitzischen und schlesischen Künstler sind wiederum zahlreich vertreten, sondern die Dresdner Künstlervereinigung, die Kunstgenossenschaft und Sezession haben sich noch außerdem angeschlossen. An dreihundert Werke gelangten zur Aufstellung und geben eine recht stattliche Übersicht über das künstlerische Schaffen dreier benachbarter Gebiete Mitteldeutschlands.

Die Oberlausitzer, denen Bautzen Mittelpunkt und — rein künstlerisch, motivisch genommen — immer wieder unerschöpflicher Anreger ist, pflegen größtenteils einen guten Zusammenhang mit der Heimat, ohne dabei provinzlerischer Engigkeit zu verfallen. Vielmehr tritt die höchst verschiedene Auswirkung der einzelnen Temperamente und Begabungen, die Mannigfaltigkeit in Themenauswahl und Problemstellung sowie der künstlerischen Handschriften gerade in dieser Ausstellung deutlich zutage. Neben Rolf Friedmann, dem Maler des Oberlausitzer, insonderheit des Bautzner Stadtbildes, Hans Lillig, Hans Lindner, den Vertretern der Oberlausitzer Landschaft, die Otto Wilhelm Merseburg neuerdings auf einen geheimnisvollen Märchen- und Legendenton stimmt, Veit Krauß, Carl Haeser, den Darstellern wuchtiger Arbeitergestalten, bzw. sorgfältig charakterisierter Bauerntypen, stehen beispielsweise Max Stremel mit eigenartig zugespitzten venezianischen Capriccien, Walter Waentig mit seiner blumenhaft-sensiblen „Tänzerin" und Fritz Kurth mit einem „Negerbildnis", das, strotzend von Vitalität in Ausdruck und Farbe, zum Besten des Vorhandenen gehört. Ferner seien Berthold Hunger, Paul Croeber, Karl Sinkwitz, Marianne Britze, Johannes Wüsten genannt, welcher in den „Tempelherren" ein dekoratives Großfigurenbild zu schaffen unternimmt. Unter den plastischen Arbeiten verdienen Bildnisbüsten von Rudolf Born und Hansfritz Werner sowie ein bronzener „Schneeschuhläufer" Walter Wolfs Hervorhebung. Als eigenartiger Keramiker zeigt sich wiederum Walter Rhaue; von den Graphikern seien u. a. Herbert Nitzschke und Paul Sinkwitz erwähnt.

Aus der Gruppe der Schlesier — mit Kunstzentrum Breslau — stehe hier Oskar Moll an erster Stelle mit farbig außerordentlich fein gefühlten Stilleben. Die Landschaft wird von Hans Oberländer, Alfred Niekisch, Reinhold Schroeder mit Erfolg gepflegt. Otto Müllers einfache und stilsichere Fassung der „Landschaft" sei besonders hervorgehoben. Ferner stellte Theodor von Gosen Bildnisbüsten, Frau Moll einzelne Fayencen aus.

Unter den Dresdnern finden sich fast alle Namen von Klang, wie Otto Gußmann, dessen kleines Stilleben ihn sympathischer vertritt als das große, repräsentative Damenbildnis älteren Datums, Paul Rößler, dessen Frauenakte sich durch die ihm eigene brillante Farbentwicklung her-

vortun, Peter August Boeckstiegel, Hans Nadler, Joseph Hegenbarth, Otto Fischer, Conrad Felixmüller, Otto Schubert u. a. m. Aquarelle von Sergius Winkelmann fallen durch Schärfe der Charakteristik sowie rein malerische Qualitäten in die Augen. Unter den plastischen Werken erweisen sich Karl Albikers Mädchenakte und Bildnisbüsten von Georg Wrba als Schöpfungen ausgereifter Künstlerpersönlichkeiten. Als Mitglieder der Kunstgenossenschaft und Sezession sandte Buchwald-Zinnwald einige seiner bekannten Erzgebirgsmotive, Otto Lange etliche Landschaften; ihnen schließen sich ferner Richard Müller, Georg Lührig, August Wilkens, Ferdinand Dorsch u. a. an.

Der Menge des Guten, das auf den Gesamtcharakter der Ausstellung mitbestimmend einwirkt, kann hier zum Schluß leider nur im ganzen gedacht werden.

Erna v. Watzdorf.

LONDON

Über den „Exhibitions", die sich in den letzten Wochen wie ein Landregen über ganz London ergossen haben, ist die kleine Ausstellung indischer Malerei im British Museum fast völlig ignoriert worden. Die Ecke, wo die Bilder hingen, war so schwer zu finden, und dann waren es nicht hundert oder noch mehr, sondern nur sieben. Es handelt sich um Kopien von Fragmenten der aus dem siebten, nachchristlichen Jahrhundert stammenden Wandgemälden von Bagh (Gwalior Staat). Die Felsentempel von Bagh, natürliche Museen buddhistischer Malerei und Skulptur, blieben auch den Indern während Jahrhunderten unbekannt. Der erste Europäer, der sie sichtete, war der Engländer Captain Dangerfield (1818). Seine Beschreibung erschien 1820. Ihr folgte 1854 eine andere, ausführlichere von Dr. Impey. Nach jenem Jahre verstummte die Kunde von den Fresken, und zwar bis 1910, wo Major Luard im Indian Antiquary (Augustnummer) auf ihre Größe wie ihren Zerfall aufmerksam machte. Auf Anraten Luards hin gab der Maharadja Scindia von Gwalior verschiedenen indischen Künstlern den Auftrag, die Fresken zu kopieren. Die Kopien wurden dann nach London geschickt, um im British Museum ausgestellt und hernach von der Indian Society, die jedes Jahr eine Publikation herausgibt, reproduziert zu werden. Wahrscheinlich wird Chandra Dey, ein junger indischer Maler, der in einem herrlichen Buch seine „Pilgerfahrten nach Ajanta und Bagh" beschrieben hat, für das British Museum Duplikate der Kopien herstellen. Dey stellt in seinem Buche die Malereien von Ajanta weit über die von Bagh. Wer die Originale nicht gesehen hat, kann sein Urteil natürlich nicht anfechten. Sicher ist aber, daß die Gemälde von Bagh zu den größten Werken der Malkunst überhaupt gehören. Der Eindruck der Kopien ist so überwältigend, daß man sich versucht fühlt, zur Orientierung sich an diesen oder jenen Maler des Abendlandes zu klammern. Paolo Uccellos „Niederlage von San Remo" ist genannt worden. Gauguins Bilder aus der tahitischen Epoche könnten einem einfallen. Aber neben diesen urweltlich trampelnden Elefanten, den in musikalischen Kurven sich bäumenden Pferderücken, den unvergeßlich geschmeidigen Menschenarmen und den Augen von gespenstiger Lebenskraft wird jeder Vergleich mit Vertretern der europäischen Malerei sinnlos. Die Publikation der Indian Society könnte zu einem Ereignis werden.

Die Lefèvre Gallerie hat in England für die Popularisierung der französischen, nachimpressionistischen Malerei mehr getan als irgendeine andere englische Galerie. Diesmal stellt sie uns Utrillo vor, der dem kunstfreundlichen englischen Publikum auch nicht einmal vom Hörensagen bekannt ist. Eine glänzende Ausstellung! Um so mehr, als sie Utrillos der besten, das heißt der „weißen Periode" gleich in einer Anzahl bringt, wie sie wahrscheinlich auch auf dem Festlande nicht so bald wieder zusammen auftreten werden. Die in London ausgestellten Bilder stammen aus dem Besitz eines kürzlich verstorbenen französischen Sammlers. Er soll, dank seinem Glauben an den Maler wie seiner Mittel, während Jahren ein Monopol auf Utrillo gehabt haben. Dem Katalog sind als Wegleitung Urteile verschiedener französischer Kunstkritiker beigegeben. Wir begrüßen darunter auch Adolphe Basler, der, wie die Leser des „Cicerone" wissen, zu den Entdeckern Utrillos gehört. Ein paar wenige Bilder — Quai à Paris, Les Toits — repräsentieren Utrillos vorletzte Periode. Man fühlt den Einfluß Pissaros. Dann vereinfacht sich seine Farbenskala. Weiß, Crême, Grau dominieren mit Schwarz als Kontrast. Parallel mit der Farbenreduktion geht die Tendenz nach größerer Solidität und Vereinfachung der Gegenstände. Utrillo malt figurenfreie, manchmal bedrückend einsame Straßen und Gassen, die das Auge des Betrachters mit unwiderstehlicher Gewalt in die Tiefe ziehn. Ein Hausblock starrt uns gespenstig an. Aber die Gespenstigkeit wird nicht erzielt durch anarchische Verzerrung, sondern

durch eine trockene Präzision. Die englische Kritik hat den Neuling sehr höflich aufgenommen. Aber es ist diese Trockenheit der Präsentierung, diese Abwesenheit jeglichen Appelles an die Empfindung, die sie offensichtlich befremdet. *Bodmer.*

MÜNCHEN

Caspari machte sich verdient durch eine Corinth-Ausstellung, die möglichst zusammenfassend das Werk dieses Meisters an uns vorüberziehen ließ. Sie wurde feierlich eröffnet und ist von allen Seiten gepriesen worden, so daß wir hier nichts weiter hinzuzufügen brauchen. Corinth ist heute der am wenigsten umstrittene deutsche Meister neuerer Malerei. Beinah alle Parteien ehren ihn, nachdem seine Sinneskraft auch literarisch von vielen Seiten her ins Licht gestellt wurde.

Bei Thannhauser sind ins expressionistische Rokoko der Malereien von Nowak eine Reihe Plastiken und Zeichnungen Hermann Geibels (München) gestellt worden. Sie erstreben in mehr oder weniger sanften Ballungen die sich schließende Masse, behalten in Biegung der dicklichen Glieder aber oft etwas Weichmütiges, verglichen etwa mit Maioll, in dessen zeitgeschichtlicher Art sie sich grundsätzlich halten. Manche Wendungen der Glieder und Köpfe zeigen noch immer einen Anflug von teigiger Sentimentalität, die Aktzeichnungen wirken oft noch schwammhaft, knochenlos, der Wellenschlag der Landschaftsaquarelle entbehrt meist der Gesamtausrichtung. (Rechtwinklichkeiten sind äußerst ausdrucksvoll!) Am bleibendsten sind bisher große Bildnisköpfe und andererseits ganz kleinfigurige Bewegungsstudien, wo Mann und Weib sich umkreisen oder ineinandersinken oder Tiere beieinanderstehn.

Malereien von Jan Oeltjen (Jaderberg) mit strotzenden Grün- und Blauflächen stehen zwischen dem Brücke-Kreis und Kokoschka, sind jedoch nasser, geschwemmter in der Farbe. Ihr Volumen aber zeigt manchmal etwas Breitgewalztes, Auseinandertretendes. Trotz erregter Gestikulation fehlt manchmal noch das innere Feuer. Weniger Karikatur, gleichmäßigere Abtastung der Oberflächen, strengeres Herauskristallisieren jedes plastischen Einzelkörpers, bestimmtere Zeichnung: alle diese neuesten Losungsworte dürften gerade denjenigen Talenten gut tun, deren Trieb nach dem summarisch Quellenden erhalten bleiben wird (Alle bleibenden Expressionisten, ja alle bleibende Malerei überhaupt hat hiervon, es wird hier also nicht an fremdem Spezialmaßstab gemessen.) Am besten erscheinen mir die zwei saftgrünen Flachlandschaften mit dunklem Vieh.

Hingewiesen sei schließlich auf Thannhausers kostbare Sammlung von Gemälden des französischen Im- und Expressionismus, zu denen weitere Beispiele ausgestellt wurden. Fast alle bedeutenderen Namen waren hier vertreten. Alles überragten aber die zarten, zugleich majestätischen Arbeiten von Degas (über den so falsche Meinungen umgehen), der alle Elemente der weiteren Gegenwart geheimnisvoll in sich vereint, von den sinnlichen Zartheiten eines Impressionismus bis zu den abstrakt gespannten Kurvenführungen der Konstruktiven.

Bei Schmidt-Bertsch zeigte H. T. Bauer Aquarelle, Arbeiten, die etwa zwischen Brücke-Kreis und Seewald stehen, schmiegsamer, zarter schwingend als erstere, blond, aquarellhaft blühend, klar in der Form (in den besseren Stücken). Gutes Niveau heutiger Kunst. *R.*

ULM

Museum der Stadt Ulm. Ende November eröffnete das Museum eine große Ausstellung nahezu sämtlicher Blätter von Georg Wilhelm Kolbe, 1757—1835, aus Ulmer Privatbesitz. Gleichzeitig wurde im Schwörhaus eine Ausstellung der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen des Baseler Bildhauers Carl Burckhardt eröffnet.

Von Künstlern und Gelehrten

GEORG DEHIO

Am 22. November ist Georg Dehio fünfundsiebzig Jahre geworden; gerade zur rechten Zeit, um die Vollendung des letzten Bandes seiner großen Geschichte der deutschen Kunst zu erleben. Man braucht den Freunden der Kunst nichts von den Verdiensten dieses wahrhaft großen und im besten (europäischen) Sinne deutschen Gelehrten zu sagen; eine Aufzählung seiner Werke, die 1872 mit einer rein historischen Dissertation beginnen und mit dem sechsten Bande seiner zweiten Hauptarbeit schließen und also mehr als ein halbes Jahrhundert ungemeiner wissenschaftlicher Tätigkeit umspannen, erübrigt sich wohl. Aber nicht alle haben das Glück genossen, seine Schüler gewesen zu sein oder auch nur ihn reden gehört zu haben. Und hier ist zu sagen, daß der menschliche Eindruck Dehios, trotz mancher äußerlicher Ecken und Herbheiten, etwas so wohltuend Anregendes besaß, ebenso persönlich wie objektiv

wissenschaftlich wirkte, daß man dieses Persönliche nicht an seinem Bilde missen möchte. Dieses Bild aber ist das eines in jedem Sinne typischen deutschen Gelehrten von höchstem Rang, wie ihn das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, und wie er schon längst auf der Aussterbeliste steht.

Paul F. Schmidt.

Der Direktor der staatlichen Gemäldegalerie in Stuttgart, Dr. Otto Fischer, tritt demnächst eine auf acht Monate vorgesehene Studienreise nach China und Japan an, die das Auswärtige Amt und die Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft ermöglicht haben. Aus Fischers Feder stammt bekanntlich das schöne Buch im Kurt Wolff-Verlag über die chinesische Landschaftsmalerei. — A. J. Derkinderen, der Leiter der Amsterdamer Reichsakademie der bildenden Künste, starb im Alter von 65 Jahren. Derkinderen hat große Verdienste um die Wiederbelebung der Monumentalmalerei in Holland. Er wurde u. a. durch Berlage zur Anfertigung verschiedener Wandgemälde herangezogen. — Der Maler Fritz Grewenig (Leiter der staatl. Kunstgewerbeschule des Saargebietes) und der Bildhauer Christoph Voll (von Dresden als Lehrer an die Kunstgewerbeschule des Saargebietes berufen) wurden zu Professoren ernannt. — Der Literarhistoriker Dr. H. W. Keim (Düsseldorf), langjähriger Mitarbeiter des Cicerone, wurde als Professor an die neugebildete Bühnenkunstklasse der Düsseldorfer Kunstakademie berufen.

Neue Bücher

Artur Weese. München. Mit 264 Abbildungen (Berühmte Kunststätten, Bd. 69/70). Dritte vollständig neu bearbeitete Auflage. 1925. E. A. Seemann, Leipzig.

Ein stattlicher Band in der neuen ansprechenden Ausstattung der bekannten Monographienreihe, die nach und nach diese Form und das sehr zusagende Taschenformat auf die ganze Sammlung übertragen wird. — Schon vor dem Krieg war die 2. Auflage vergriffen und neunzehn Jahre liegen zwischen ihrem Erscheinen und dem jetzt wieder aufgelegten Werk. In dieser gewaltigen Zeitspanne ist die kunstwissenschaftliche Forschung unausgesetzt an der Arbeit gewesen. Ihre zum Teil umwälzenden Ergebnisse sind vor allem der Neubearbeitung zugute gekommen. Aber Weese bekennt im Vorwort, daß sich auch die innere Haltung seines Buches grundlegend von derjenigen der beiden ersten Auflagen unterscheide. Ihm ist heute nicht mehr die deutsche Kunst Ausgangspunkt für die Betrachtung der internationalen Kunstströmungen in Europa, sondern Selbstzweck geworden, der das Beste und Eigene auf deutschem Boden zu erfassen sucht. Er versucht Geschichte aus den Denkmälern zu lesen und hat das „Kauder- und Kathederwelsch der kunstwissenschaftlichen Fachsprache“ möglichst abgelegt, um sich als Deutscher tiefer in den Sinn dessen zu vertiefen, was deutsch empfunden und gestaltet worden ist.

Weese gibt, ohne die reine Historie zu übersehen, die Geschichte bayrischer, d. h. süddeutscher Kunst in Projektion auf die erhaltenen Denkmale. Sicher könnte man das Buch über München ebenso gut von einem mehr kulturhistorisch betonten Standpunkt aus schreiben. Aber dem Programm dieser Sammlung ist seine persönliche Einstellung durchaus adäquat. Das Buch verdient als Denkmal eines der Hauptkunstzentren in Deutschland von neuem weiteste Verbreitung. Es ist wissenschaftlich großartig fundiert und in Anlage und Diktion so restlos vorbildlich, daß es schwerhalten dürfte, jemals ein anderes an seine Stelle zu setzen. Der Druck ist ausgezeichnet und die bildlichen Wiedergaben sind trotz ihres zum Teil kleinen Formates von wundervoller Schärfe. *Biermann.*

Albert Ippel, Pompeji. 204 S., 190 Abb. und Stadtplan. 8°. Leipzig 1925 bei E. A. Seemann. M. 7.—. Berühmte Kunststätten, Band 68.

Die Bereicherung der bekannten Kunststättenreihe durch einen Band über Pompeji ist aufs lebhafteste zu begrüßen, und nicht minder ist der Verlag zur Wahl eines so feinsinnigen, liebevollen Bearbeiters zu beglückwünschen. Liest sich doch das Ganze nicht wie eine reisehandbuchartige Aufzählung von Denkmälern, sondern wie ein spannender Roman vom Glück und Untergang einer blühenden Stadt. Diesem Gesamteindruck zuliebe ist allerdings sehr viel von geschichtlicher Tatsachenkenntnis vorausgesetzt und auf eine das Nachschlagen erleichternde Kapiteleinteilung verzichtet worden, was beides der weniger geschichtskundige Reisende vielleicht vermissen wird. Welcher durchschnittliche Pompejibesucher zum Beispiel weiß, um nur eins herauszugreifen, was eine oskische Inschrift ist? Diejenigen aber, die im klassischen Altertum einigermaßen zu Hause sind, werden gewiß ihre helle Freude haben etwa an den Schilderungen des Markttreibens oder an den vielen hübschen, teilweise höchst spaßigen Zügen, die aus allerlei Inschriften zusam-

mengetragen werden. Hierdurch gewinnen Markt, Tempel, Theater und Hausruinen vollsaftiges Leben.

Besonders wertvoll wird das Buch durch die Mitteilungen über die Novi Scavi, die durch Bilder auch gut veranschaulicht werden. Wir blicken in die neuausgegrabene Abbondanzastraße mit Balkon an einem und Säulenstellung im zweiten Stockwerk bei einem andern Hause; die auf die Mauern aufgemalten Wahlplakate erinnern an unsre modernsten Gebräuche. Von großem Interesse ist ein Haus mit wohlerhaltenen Teilen eines Stuckfrieses, der Szenen aus dem trojanischen Kriege zum Gegenstand hat, und ein Kryptoportikus, eine kreuzgangähnliche, unterirdische Halle mit gewölbter Stuckdecke, die ihr Licht durch Fensteröffnungen nach einem Garten empfing und im heißen Sommer einen angenehm kühlen Aufenthalt bot. Dies sind nur einige Einzelheiten aus der Fülle des neuen Stoffes. Daß die vier Stile der Wandmalereien in ihren Gegensätzen für den Laien klar geschieden und eingehend dargestellt werden, bedarf kaum einer Erwähnung.

So reichhaltig und gut der Bilderschmuck des Bändchens an sich ist, so erscheint der wohl um seinetwillen notwendig gewordene Preis des Buches doch allzu hoch. Und Pompeji ist nur eins aus der Reihe vieler Italienbändchen, die die Eindrücke des Italienreisenden zu vertiefen und festzuhalten bestimmt sind. Dem begeisterten, aber meist nicht allzu reich mit Mammon gesegneten Kunstjünger wird die Anschaffung von rund 20 Bändchen zu 7 Mark, die ihm hoffentlich alle eine so sichere, anschauliche Grundlage für sein Wissen geben wie der vorliegende neueste Band über Pompeji, ein Ding der Unmöglichkeit sein. *A. Scharff.*

Edward Hutton, The Sienese School in the National Gallery. London Medici Society. 10 s. 6 d.

Diese Publikation ist nicht mehr als ein Bilderbuch. Sie setzt sich das Ziel, dem Leser oder Betrachter sämtliche Gemälde der sienesischen Schule, soweit sie in der National Gallery vertreten ist, in Reproduktionen vorzuführen. Wäre diese Gallery sehr reich an sienesischen Bildern, dann wäre mit dem Herausgeber nicht zu rechten, aber er muß selber gestehen, daß das nicht der Fall ist. Es gibt in der National Gallery keinen Simone Martini, keinen Lippo Memmi, keinen Vecchietta und keinen Sano di Pietro. Worin der Wert des Buches beruht, läßt sich nach dieser Feststellung kaum angeben, um so weniger als die Bilder der National Gallery wohl bekannt und bereits reproduziert worden sind, freilich viel besser als hier. Das Originellste am Buche ist vielleicht eine kurze Aufzählung der sienesischen Gemälde, die sich in den übrigen Teilen Englands befinden. Sie mitzureproduzieren, hat der Herausgeber unterlassen, wahrscheinlich deshalb, weil sie weniger leicht zugänglich waren als die Gemälde der National Gallery. Der den einzelnen Bildern gegenüber gestellte Text geht nicht über das Landesübliche hinaus. Weder sagt er etwas, was der Eingeweihte noch nicht weiß, noch bedeutet er eine „Anleitung zum Sehen" für den Uneingeweihten. Die sienesische Schule wird mit der florentinischen verglichen, wobei Giotto und Duzzio in die folgenden schiefen Formeln eingespannt werden. Giotto ging darauf aus, „der Malerei alle die Solidität, Wirklichkeit und Bewegung des Lebens zu geben. Duccio hingegen hatte ein sublimeres und ästhetischeres Ideal." Als Maß für die Ausdrucksfähigkeit des Verfassers mag folgender Satz dienen: „Duccio sah das Leben und wollte es auf eine von Giotto verschiedene Weise darstellen. Seine Absicht war verschieden; nicht richtiger oder herrlicher, sondern verschieden." *Bo.*

André de Ridder, Le Genie du Nord. Edition Sélection, Anvers.

André de Ridder wendet sich mit seiner Schrift „Le Genie du Nord" gegen den französischen Neoklassizismus, dem er vorwirft, daß er nicht notwendig aus den Bedürfnissen der Zeit entstand, sondern daß er eine erdachte, künstliche, akademiemäßige Stilrichtung sei. Alle Maler, die sich Raphael, Poussin, Ingres und David heute zum Vorbilde nähmen, täten einen Rückfall ins lateinisch-hellenistische Kulturzeitalter: der Neoklassizismus sei ein Ermattungsanzeichen des französischen Schaffenswillens, der hier nicht die Tradition lebendig fortführe, sondern sie bloß als eine dürre, zwanghafte Formel übernähme. Die Schaffenden in Frankreich müßten sich statt mit südlichem mehr mit nördlichem Geiste durchtränken lassen, worunter A. de Ridder ganz allgemein die Fähigkeit zum Traum (la puissance d'illusion) versteht. Als Rezept wird dem Lateiner freilich nicht der deutsche Expressionismus angeboten; ihn weist de Ridder zwar mit anderen Gründen aber ebenso heftig ab wie den französischen Neoklassizismus. Worte großer Schätzung findet er für Campendonck, Dix, Groß. Da es heute nicht mehr darauf ankommen könne, eine heimatmäßig gebundene Kunst zu schaffen, da die Kunst vielmehr jene europäische Denkart verkör-

pern müsse, der sich die Besten unserer Zeit hingeben, so müssen die kulturellen Grenzen zwischen Volk und Volk niedergelegt und in geistigen Dingen jene Politik der offenen Tür geführt werden, die auch in wirtschaftlichen anzustreben sei. Die besondere Aufgabe Belgiens sei es, zwischen den beiden fremden Geisteszonen in Europa der Bindestrich zu sein und gewisse Gegensätzlichkeiten, die sie scheiden, zur Versöhnung zu bringen. *F. M. H.*

JAHRBÜCHER

Design in modern industry. The yearbook of the Design and Industries Association 1922—24. London. Ernst Benn. 2. Bde.

Die Vereinigung von Künstlern, Industriellen und Händlern, die 1915 in London unter dem Namen „Design and Industries Association" gebildet wurde, ist eine geschickte Nachahmung des Deutschen Werkbundes. Sie verfolgt dieselben Aufgaben wie der Deutsche Werkbund, indem sie die Veredelung des Kunstgewerbes und der Industrie in einer Gesinnung betreibt, die an die älteren Reformen der Ruskin und und Morris anknüpft und über sie — in der richtigeren Einschätzung der maschinellen Arbeit — hinausgeht. Daß die energischen Bestrebungen des deutschen Werkbundes und der Erfolg der deutschen künstlerischen Leistungen den Anlaß zu der Gründung der englischen Vereinigung geboten haben, ist ja allgemein bekannt, aber von dem, was in England seitdem tatsächlich erreicht worden ist, gelangte nur spärliche Kunde über den Kanal herüber.

In den zwei vorliegenden Jahrbüchern, deren erstes (1922) von C. H. Collins Baker eingeleitet ist, und deren zweites, die Arbeit von 1923 und 1924 umfaßt, werden in vorzüglichen Aufnahmen eine Menge Ergebnisse des Handwerks und der Industrie vorgelegt, bei denen die „fitness for purpose" in guter Form und zurückhaltender Auszierung deutlich hervortritt. Durchgängig handelt es sich um Werke guter Qualität — Architektur, Einrichtungskunst, Mobiliar, Keramik, Kleidung, Textilien, Buchkunst, Reklame, Schiffsbau usw. — und es tritt uns im allgemeinen ein Stilgefühl entgegen, das grundsätzlich dem deutschen verwandt ist, da englische Atavismen der Formgebung nicht vordringlich auftreten. Nüchterne Sachlichkeit bei gutem Material und guter Werkarbeit geben den Erzeugnissen der fortschrittlich gesinnten Handwerker, Künstler und Industriellen ein übernationales Gepräge. Über einzelnes läßt sich natürlich streiten. Wer in der Kleinen Kunstausstellung auf der Imperial Exhibition in Wembley die Gruppe Kunstgewerbliches Arbeiten durchmustert hat, weiß, wie Vortreffliches England in seiner keramischen Kunst, in seinen Glaswaren, in den Flachmustern der Stoffe, besonders in seiner Buchkunst heute leistet. Aber er wird auch merken, wie viel Anregungen die Engländer gewonnen haben aus dem, was von Deutschland und Österreich, ja selbst was die exotische Dekorationskunst Rußlands hervorgebracht haben. Ohne Zweifel sind die Bestrebungen zur Veredelung des Gewerbes in Deutschland intensiver am Werke und sind die graziösen Qualitätswaren der Wiener erfolgreicher als das was England zur Zeit auf diesem Gebiete zu bringen vermag. Man braucht nur die verschiedenen Werkbundbücher und das der Österreicher neben die beiden englischen zu legen, um zu erkennen, auf welcher Seite die größere Kühnheit und schärfere Durchbildung der künstlerischen Aufgaben oder die reichere Gestaltungskraft zu finden sind. Offenbar steckt im neuen englischen Kunstgewerbe, das rückblickende „period decoration" ebenso verwirft wie expressionistische „stunts" und dennoch einen gewissen Zusammenhang mit der gutbürgerlichen Tradition Altenglands aufrecht erhält, eine starke Werbekraft, aber trotzdem ist der Kampf gegen die geschmacklose Massenware und den Kitsch in England nicht geringer als auf dem Kontinent. Der Herausgeber hat die Bedeutung des englischen Werkbundes gut auseinandergesetzt, und wenn er auch einmal spricht von „dreamers in Jaeger sweaters with blue eyes fixed on supra-mundane peaks", so wird er doch wohl anerkennen, daß wir unter sehr viel schwierigeren Verhältnissen zu sachlich einwandfreien Resultaten kommen konnten und wach geblieben sind, um weiter zu arbeiten und nicht zu verzagen. *R. Graul.*

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Neue Folge. Band I. Heft 1. 1924. Verlag D. W. Callwey, München.

Das mir vorliegende 1. Heft des Münchener Jahrbuches verrät eine beachtenswerte Vielseitigkeit des Stoffes. Abgesehen von kleineren Aufsätzen — Johannes Sieveking bringt wertvolle Eingliederungsversuche der Herakles-Statuette der Sammlung James Loeb, eine vorzügliche Arbeit der römischen Kaiserzeit; Hans Karlinger bespricht Kapitelle und Relief des ehemaligen Solnhofener Münsters (um 1070); Engelbert Baumeister behandelt eine alte Streitfrage, die Tizianischen Originalzeichnungen, insbe-

sondere die Studie für die „Schlacht von Cadore" — liegt der Nachdruck auf zwei umfangreicheren Darlegungen, die sich beide, wenn auch mit gewissen Abweichungen, mit dem ehemaligen Bayrischen Kron- und Kirchengut befassen. A. von Schneider schließt zum ersten Male die auf reichsdeutschem Boden wichtigste Sammlung niederländischer Wandteppiche — die Bestände der Residenz und des Nationalmuseums — in stilistischen Betrachtungen zusammen. Die Ausführungen über die viel umstrittene „maître Philippe"-Frage sind interessant, das zur Unterstützung mitgegebene Abbildungsmaterial ist dem Bestande nach nicht ausreichend, um dem Nicht-Spezialisten die Materie, deren endgültige Lösung der Verfasser in dem vorliegenden Rahmen wohl kaum anstrebt, näher bringen zu können. Die Tournaiser Behänge treten naturgemäß — schon an Zahl — erheblich zurück gegenüber dem vorbildlichen Bestande an Brüsseler Wirkereien des 16. Jahrhunderts, der Geschichte des ersten Menschengeschlechtes, dem Abrahamsleben, der Paulusfolge usw. A. von Schneider zieht dankenswerterweise auch die im Depot lagernden fünf Teppiche heran, die mir bei Abfassung des ersten Teiles meiner „Wandteppiche" leider nicht bekannt waren. Zweifelhaft erscheint mir die Verweisung der beiden Pfeilerbehänge (Flucht und Versuchung Pauli) in das Ende des 16. Säkulums. Daß Pieter Coeke van Aelst, der Entwerfer der großen Episoden, nicht in Frage kommt, ist unbestritten; andererseits berechtigt die stilistische Verschiedenheit nicht eine spätere Datierung um rund ein halbes Jahrhundert, ganz abgesehen davon, daß der Patronenzeichner und noch mehr der Wirker des ausgehenden 16. Säkulums die für die Behänge (um 1600) typische Flora und den Hintergrund wesentlich anders, weit detaillierter und gehäufter zu lösen pflegten. Wahrscheinlich handelt es sich um Ergänzungsstücke aus der Zeit um 1560—1570. Behänge aus der Manufaktur der van der Borght bilden den Abtakt. Es wäre dankbar zu begrüßen, wenn der Verfasser sich in einer weiteren Zusammenfassung der vielfach noch unerschlossenen Bestände an deutschen Bildwirkereien, die in den Bayrischen Sammlungen besonders gut und zahlreich vertreten sind, annehmen wollte.

Rudolf Berliner befaßt sich eingehender mit französischen Muschelschnitten des 16. Jahrhunderts — den Anlaß gaben die Säkularisationsakten des Bamberger Domschatzes und die barbarische „Inventarisation" aus dem zweiten Jahrzehnt des vergangenen Säkulums. Hauptgegenstand der Besprechung ist der leider 1812 seines Silberschmuckes beraubte, schmählich mißhandelte Altar, der erst 1860 aus der Reiderschen Sammlung wieder in den Bestand des Bayrischen Staates (Nationalmuseum) überging. Die ikonographisch interessanten Darlegungen des Verfassers, der zum Vergleich im wesentlichen die Zierflasche im Bayrischen Nationalmuseum und den Muschelschnitt im Berliner Schloßmuseum heranzieht, zielen letzten Endes darauf hin, den Meister des Bamberger Altares einem französischen — wohl nordfranzösischen — Kunstzentrum einzuweisen, das sich, ähnlich wie verwandte Kleinkünste, im wesentlichen graphischer Vorlagen für die Durchführung der ihm anvertrauten Arbeiten bediente. Endgültige Rückschlüsse lassen die bisherigen Unterlagen, schon aus Mangel an überkommenen Monumenten — von urkundlichen Werkstattbelegen ganz zu schweigen —, kaum zu. *H. G.*

S c h l e s i e n s V o r z e i t i n B i l d u n d S c h r i f t. Neue Folge Band VIII. Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer. Herausgegeben von Karl Masner und Hans Seger. Breslau 1924.

Dieser achte Band des Jahrbuchs, der in der Reihe wertvoller und vornehmer Museumspublikationen wohl mit die erste Stelle einnimmt, hebt sich nicht nur durch seine reiche Ausstattung über seine Vorgänger hinaus, sondern es kommt ihm noch eine besondere Bedeutung zu durch den Untertitel: „Festschrift zum 25jährigen Jubiläum des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer." So sehr dieser Anlaß dazu verlockt, dem Museum, seinen Aufgaben und seinen erreichten Zielen hier breitere Ausführungen zu widmen, — der Raum dieser Zeitschrift ist zu knapp bemessen, um mehr als kurze Andeutungen geben zu können. Das Breslauische Museum ist eins der wenigen, die es mit vollem Erfolg gewagt haben, die heimische Kulturgeschichte — hier Breslau im engeren, Schlesien im weiteren Sinne — mit der Darstellung des allgemeinen Kunstgewerbes zu vereinigen. Daß aus diesen zwei Aufgaben keine „Halbheiten", sondern ein prächtiger einheitlicher Organismus entstanden ist, hat man seinen ausgezeichneten Leitern und Beamten zu danken, die fast durchweg von Anfang an bis heute ihre Kraft diesem vorbildlichsten Kulturdokument Schlesiens voll zur Verfügung gestellt haben. Was Breslau und Schlesien an dem Museum gesündigt haben, indem sie es in dem alten Bau des früheren Ständehauses eingepfercht ließen und ihm so die Flügel be-

schnitten, die es sonst mit noch viel größerer Schwungkraft hätte regen können, das wird jetzt dadurch endlich wieder gutgemacht, daß ihm das benachbarte Stadtschloß zur Erweiterung, d. h. zur Überführung bestimmter in diese Umgebung passender Abteilungen zur Verfügung gestellt worden ist. Die dringende Notwendigkeit eines Museumsneubaues bleibt aber trotzdem unverändert bestehen.

Die Festschrift zieht nur gleichsam einen Querschnitt durch die 25 Jahre der musealen Tätigkeit, nicht nur in dem knappen und klaren historischen Überblick, den Karl Masner als Einleitung geschrieben hat, und nicht nur in dem Schlußartikel über die wichtigsten Veränderungen im Museum in den Jahren 1899—1924, sondern durch die reiche Folge der Aufsätze, die aus fast allen Sammelgebieten des Museums ihre Themen geschöpft haben und wichtige Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte geben, die vielfach weit über den engeren provinziellen Rahmen hinaus von Bedeutung sind. Es ist nicht möglich, alle diese Aufsätze hier anzuführen; nur auf einige sei hingewiesen.

Die schönste Gattung prähistorischer Keramik, die wir überhaupt kennen, ist schlesischen Ursprungs. Es sind die wundervollen Gefäße des sog. „Lausitzer Typs", die von der mittleren Bronzezeit bis zum Beginn der Eisenzeit hergestellt wurden und eine nicht nur geographisch-materielle, sondern eine stilistisch-ästhetische Würdigung schon längst verdient hätten. In einer fein durchdachten und mit sicherstem Stilgefühl durchgeführten Skizze nimmt Hans Seger diese Ehrenrettung vor. — Durch kostümliche und heraldische Erwägungen kommt Paul Bohm zu dem wohl zwingenden Schluß, daß das bei Zantoch an der Netze gefundene und vom Schlesischen Museum erworbene Schwert dem König Ottokar II. von Böhmen gehört haben muß. — Der unermüdliche Erforscher der Geschichte des deutschen Zinns, Erwin Hintze, gibt eine „Formgeschichte des schlesischen Zinns", die von den bekannten Prachtwerken der Spätgotik bis zum Niedergang des Handwerks im 19. Jahrhundert alle Formevolutionen mit völliger Beherrschung des Materials und größter Klarheit umfaßt und viele kulturgeschichtlich wichtige Tatsachen mitteilt, die für die Entwicklung dieses kunstgewerblichen Zweiges von großer Bedeutung sind. Conrad Buchwald stellt das Oeuvre eines Breslauer Malers vom Ende des 15. Jahrhunderts zusammen, der das feine Flügelaltärchen des Kanonikus Helentreuter von 1496 im Schlesischen Museum gemalt hat. Ob das wundervolle Kaselkreuz desselben Museums, das nach Buchwalds Beweisführung ebenfalls aus dem Besitz Helentreuters stammt, auf eine Zeichnung des gleichen Malers zurückgeht, erscheint mir jedoch sehr zweifelhaft.

Interessante Beiträge zur schlesischen bzw. breslauischen Kunstgeschichte sind die über „Donatorenzeichen in Bücherspenden des 16. und 17. Jahrhunderts" von Max Hippe, über „Die sieben Weisen aus der Maria-Magdalenen-Bibliothek" von Erich Wiese und über die Orgeln in der Maria-Magdalenen-Kirche von Ludwig Burgemeister. Von besonderer Wichtigkeit für die Geschichte des Kunstgewerbes endlich ist der Aufsatz Karl Masners über „Gestrickte Teppiche des 17. und 18. Jahrhunderts", worin er ein Kapitel der Textilkunst behandelt, das bis heute — abgesehen von einigen elsässischen Arbeiten des 18. Jahrhunderts — völlig unbekannt war. Derartige Teppiche, die im Westen und Osten Deutschlands von den Zünften der Barettmacher und Hosenstricker seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts vielfach als Meisterstücke verlangt wurden, haben sich in nur wenigen von Masner zusammengestellten Exemplaren erhalten. Sie beweisen ein technisch vorzügliches, künstlerisch hochachtbares Können dieser sich sonst nur mit rein nützlichen Dingen beschäftigenden Handwerker. Die Herkunft dieser Wolldeckenstrickerei vermutet Masner in Prag, und es wäre sicher dankenswert, wenn diesen interessanten Dingen weiter nachgegangen würde.

Der ausgezeichnet gedruckte Band ist mit 38 teilweise doppelseitigen Tafeln und zahlreichen Textabbildungen aufs reichste ausgestattet. Einer solchen in jeder Hinsicht mustergültigen Publikation ist weiteste Verbreitung zu wünschen. *Robert Schmidt.*

Ganymed, Jahrbuch für Kunst. Herausgegeben von Julius Meier-Graefe, geleitet von Wilhelm Hausenstein, R. Piper & Co., Verlag der Maréesgesellschaft. München 1925.

Der vor uns liegende fünfte Band des „Ganymed" hat sich noch gegen die früheren Bände um eine größere Zahl wundervoller Reproduktionen vermehrt. Das Jahrbuch führt mit seinen Aufsätzen und seinen mehr als 60 Lichtdrucktafeln durch die Kunstschöpfung der Welt von Ägypten bis zur Gegenwart. Die Auswahl des Abbildungsmaterials beweist selten differenzierte Kunsteinfühlung. Von den Beiträgen sind zu nennen: Hermann Essweins Ergänzungen zu der Monographie Schürmeyers über Hieronymus Bosch, in denen er den skuri-

len, übersinnlichen und asketisch lüsternen Menschen Bosch aus der Zeitgebundenheit des Werkes zu erkennen sucht. Wilhelm Hausenstein setzt Hans Baldung Grien in vielartige Beziehung zur gesellschaftlichen Struktur und dem weltanschaulichen Gefühl seiner Zeit. Benno Reifenberg gibt einen Ausschnitt seines Buches über Vermeer van Delft. Er stellt die stille Stärke der Vermeerschen Bilder anschaulich dar. Maier-Graefe bietet einen temperamentvollen Artikel über Corinth, dessen Reproduktionen das Wichtigste und Schönste der Corinthschen Malerei zeigen: die breite Fülle des Pinselstrichs, die doch gelockert vom Lichte ist. Ein Aufsatz von Heinrich Schütz begibt sich in das Gebiet der Musik. Emil Pretorius behandelt in erkenntnisreicher Art das Zentralproblem des Bühnenbildes, die schwierige Aufgabe, den zeitlichen Ablauf in räumlicher Formung einzuschließen, ohne den dramatischen Fluß zu hemmen und zu durchkreuzen. Er verurteilt mit Recht die moderne Gepflogenheit, die Bühne zu starken und grellen Bildeffekten zu benützen und so die Kluft zwischen Zeitlichem und Räumlichem noch zu erweitern. Der zweite Teil, Paralipomena, ist fast noch vielfältiger als der Hauptteil. Es sei nur auf den Aufsatz von Conrad Sutter „Die Kunst und ihr Verfall: das Kunstgewerbliche" hingewiesen, der in flüssigem Plauderton die wichtige Wahrheit wieder aufdeckt, daß nur das Lebendigverflochtene „Kunst" und „tief" ist und nicht die Abstraktion toter, analytischer Resultate. Essays und Briefe über Länder und Städte haben als Gemeinsames, daß die visuellen Eindrücke, wie es diesem Kunstjahrbuch entspricht, blühender aufleuchten, als sonst in literarischen Spiegelungen. Wilhelm Hausenstein spendet außer den in der „Frankfurter Zeitung" erschienenen Gedenkartikeln „Oberländer†", „Peter Halm†" und „Eugen von Kahler†" eine hingerissene Studie über die süße Madonna des Charonton in Villeneuve-les-Avignon. Ins Gebiet des Ästhetisch-Literarischen führt eine feinsinnige Abhandlung von Wilhelm Michel über die Entwicklung der dichterischen Formgestaltung Hölderlins am Beispiel „Ganymed". Reinhard Piper berichtet über einen Besuch bei Oberländer und skizziert seine Eindrücke „Zu Holzschnitten Baldungs". Das Buch enthält nach dem Zweck der Ganymedgründung einen Anhang „Marées-Forschung" mit einem Aufsatz Hausensteins über die Maréeausstellung in München 1923, außerdem einen Nachtrag zum Maréeskatalog. Somit ist es ein Vergnügen, in dem reichhaltigen Bande zu blättern und die Sorgfalt der Ausstattung und Reproduktionstechnik zu genießen. Ein Blatt von Manet aus der Mappe der Maréesgesellschaft ist von besonders intimem Reiz. In der ganzen Publikation ist immer das Bestreben fühlbar, auf geistesgeschichtlicher Grundlage aufzubauen und die Beziehungen zwischen Kunst, Wirklichkeit und Zeit in überzeitlichen Zusammenhang zu heben. Dieser Standpunkt, die Abwendung vom Akademischen, ist zu begrüßen. Zu fürchten wäre nur, daß diese sich der großen Aufgabe bewußte Form der Darstellung, die sich in feierlichem Gefühl zu steigern scheint, ehe sie mit der Deutung beginnt, den Umriß der Gestaltung im Ungemessenen verlieren könnte. Das, was Wölfflin für die Kunstbetrachtung erreicht hat: die klare Abgrenzung der Kunstbegriffe, die sichere Prägung des bestimmenden Urteils, das Gewicht des wertenden Wortes sollte doch nicht wieder verloren gehen. *Sascha Schwabacher.*

KLEINE ANZEIGEN

Christian Rauch, „Fritzlar, ein kunstgeschichtlicher Führer", Verlag N. G. Elwert, Marburg.

Diese Veröffentlichung aus der Feder des Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Gießen ist reich mit Abbildungen ausgestattet und erschließt erstmalig die reichen Schätze dieser alten deutschen Klosterstadt.

„Deutsches Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz", herausgeg. im Auftrage des Stadtrates. 13. Band, 1. Heft.

Dieses ist ausschließlich der Zeit der Romantik gewidmet und enthält folgende Beiträge:

I. Adolf Mayer: Meine Erinnerungen an Maler Christian Köster. Mit 3 Tafeln.
II. G. Kircher: Heidelberger Kunstschulpläne in den Jahren 1803—1813.
III. Franz Schneider: Reiseerinnerungen eines Heidelberger Professors aus dem Jahre 1804.
IV. Hermann Kantorowicz: Savignybriefe (Briefe Friedrich Carl v. Savignys an Friedrich Heinrich Christian Schwarz).
V. Rudolf Sillib: Eine Heidelberger Jean-Paul-Anekdote.

Dr. med. Ernst Müller, Cäsarenporträts. 1. Teil 1914; 2. Teil 1924. A. Marcus und E. Webers Verlag, Bonn.

Der zweite Teil, der den erweiterten und vertieften Abschnitt der Arbeit darstellt (die den Beständen einer römischen Münzsammlung ihre Anregung verdankt), wirkt

1924 noch unorganischer als 1914. Medizinisch psychologische Analyse, die zu lokker ist, um treffend zu sein, und die Genealogie der vier Cäsarenhäuser bilden die sachliche Grundlage der wenig systematischen Bändchen. Interessant ist, daß in einem Vergleich Wilhelm II. mit dem „weitschauenden, hoch intelligenten und kraftvollen Hadrian" der römischen Kaiser doch unbedingt den kürzeren zieht. Die wilhelminische Kunstperiode wird in beneidenswerter Naivität neben die römische gestellt. *S. Sch.*

Verschiedenes

NEUE MICHELANGELO-FORSCHUNGEN

Ernst Steinmann veröffentlichte im Juliheft des Bollettino d'Arte einen Aufsatz über die Kartons des Michelangelo, durch den unsere Kenntnis dieses noch wenig geklärten Problems der Michelangeloforschung nicht unwesentlich gefördert wird. Die Ergebnisse der Untersuchung sind in Kürze folgende: Der Besitzwechsel des heute im British Museum befindlichen Kartons der „Epifania" kann jetzt im einzelnen lückenlos durch die Jahrhunderte verfolgt werden. Aus dem Nachlaßinventar Michelangelos wurde er von Leonardo Buonarroti dem Notar geschenkt, der die Erbschaftangelegenheiten geregelt hatte. Aus dessen Händen gelangt er in die Sammlung des Fulvio Orsini und geht im Jahre 1600 als „Madonna mit S. Giuliano" in den Besitz der Farnese über. Der König von Neapel, der bourbonische Erbe der Farnese, macht den Karton um 1750 dem Kardinal Valenti zum Geschenk, aus dessen Palast er später in die Sammlung Lucien Buonaparte übergeht. Mit dem größten Teil dieser Sammlung gelangt er 1812 nach England und läßt sich hier über die Besitzer Lawrence, Woodburn, J. Malcolm bis ins British Museum verfolgen. Über den rätselhaften Sinn der Darstellung, die Thode als Madonna mit dem Propheten Jeremias zu deuten versuchte, die im Inventar von 1564 „Epifania" und in dem von 1600 „Madonna mit S. Giuliano" hieß, weiß uns auch Steinmann nichts zu sagen und läßt das Problem für spätere Forschungen offen.

Für den in Neapel bewahrten Karton der Venus mit Cupido ergibt sich ebenfalls eine geschlossene Besitzerkette. Michelangelo schenkte den Karton dem Bartolomeo Bettini, bei dessen Erben er auch noch erwähnt wird. Später gelangt er in die Sammlung Orsini und geht mit der „Epifania" in den Besitz des Kardinals Odoardo Farnese über. Erst 1759 wird er aus dem Palazzo Farnese nach Neapel gebracht. Im Inventar dieses Jahres ist er zwar als Bild erwähnt, aber in anderen Inventaren von 1697 und 1799 — jetzt im Museo di Capodimonte in Neapel — als Karton bezeugt. Sprechen hier also die Quellen für die Originalität des Neapler Kartons, so möchte doch die stilistische Untersuchung manche Zweifel aufkommen lassen. Einen gleichen Weg nimmt ein dritter Karton mit den drei nach hinten eilenden Kriegern aus der Bekehrung Pauli der Paolinischen Kapelle. Der in Neapel eben wieder zur Ausstellung gelangte Karton (h. 2,63 b. 1,56), eine der wunderbarsten Schöpfungen des Alterstiles Michelangelos, ist bisher der Forschung so gut wie entgangen (nur erwähnt bei Thode V, 260/1) und nie publiziert worden. Haben wir auch den Untergang fast aller Kartons des Meisters beklagen — nichts ist erhalten vom Karton der Badenden, von den Sixtinakartons, dem Cavalieriporträt, den Kartons für das Noli me tangere und die Leda noch von 9 im Nachlaßinventar aufgezählten Stücken —, so müssen wir um so dankbarer sein, daß eine so köstliche Reliquie der späten Kunst Michelangelos heute der Welt und der Wissenschaft zurückgeschenkt ist. *R. Wittkower.*

DAS SCHICKSAL DER FRÜHWERKE VAN GOGHS

Der Amsterdamer Schriftsteller Benno J. Stokvis hat sich in die Provinz Brabant begeben, um festzustellen, inwieweit man sich dort noch auf Vincent van Gogh besinnt. Aus seinen Forschungsergebnissen, die er im „Groene Amsterdamer" mitteilt, dürfte insbesondere das Schicksal interessieren, das Vincents früheste Arbeiten erfuhren. Als der Maler Holland verließ, um in Antwerpen zu studieren, ließ er sein Atelier in Nuenen vollgepfropft mit Arbeiten zurück. Die Arbeiten wurden durch die Familie eingepackt; die Kisten nahm ein Zimmermann in Breda in Aufbewahrung. Da die Kisten nicht wieder abgeholt wurden, überließ der Zimmermann „mit anderem Gerümpel" ihren Inhalt einem Altwarenhändler für insgesamt 3 Gulden. Die Masse bestand aus sechzig Ölgemälden, eingerahmt, hundertundfünfzig ungerahmten Ölgemälden, zwei Mappen mit ungefähr achtzig Federzeichnungen und hundert bis zweihundert Kreidezeichnungen. Etwa hundert Kreidezeichnungen wurden als wertlos betrachtet und zerrissen. Einige der größeren Ölgemälde wurden an eine Lumpenstampfe nach Tilburg verkauft. Die Aktzeichnungen mußte der Altwaren-

händler auf Gebot seiner Frau wegwerfen. Mit dem Rest zog der Altwarenhändler auf Märkten rund und verkaufte Gemälde und Zeichnungen durcheinander um 5 cts. pro Stück. Die Käufer waren Bauern. Was übrig blieb, erwarb ein einziger Käufer gegen insgesamt 1 Gulden. Als der Name Vincents später bekannt und seine Arbeit gesucht wurde, trachtete der Altwarenhändler einige der Werke zurückzuerwerben. Sein letztes gab er selber um 90 Gulden weg, es erzielte drei Wochen später auf einer Auktion in Amsterdam 4000 Gulden. Persönliche Erinnerungen sind in den Orten, wo Vincent seine Jugend zubrachte, nur spärlich vorhanden. Das noch lebende Dienstmädchen der Familie schildert den Knaben als schwierig und belästigend. Schon als Jüngling, wie zuletzt in Arles, kam es vor, das Vincent ganze Nächte durch bei Kerzenlicht arbeitete. Seine Mahlzeiten bereitete er sich selbst; um sich nicht zu verweichlichen, zog er vor, statt in der Schlafstube, auf dem Speicher zu schlafen. Widersprach man seinen Theorien über Kunst, so kündigte er seinen Gefährten die Freundschaft. *H.*

EIN GOYA

In Zaragoza ist ein Gemälde von Goya, das zu den ersten selbständigen Arbeiten des Meisters gehört, zu verkaufen. Es handelt sich um das Bildnis der Mutter Goyas, Doña Gracia Lucientes, die als Halbfigur sitzend dargestellt ist. Die derzeitigen Besitzer des Bildes haben zwei Briefe aufbewahrt, die von Goya nach seiner Rückkehr aus Rom, im Jahr 1776, geschrieben sind und aus denen ziemlich einwandfrei hervorgeht, daß es sich um ein authentisches Frühwerk des Künstlers handelt. *A. D.*

EIN MEISTERWERK MAINZISCHER METALLKUNST

Unter der Fülle von Kirchenschätzen, die die Kölner Jahrtausendausstellung barg, war auch der Weihrauchkessel aus dem Domschatz von Speyer zu sehen, über den kürzlich Museumsdirektor Dr. Back im „Pfälzischen Museum" berichtete. Das schöne Stück stammt, wie Back nachweist, aus der Klosterwerkstatt St. Alben in Mainz. Berthold, der dort 1116—19 Abt war, stiftete das Werk. Snello, der Kustos, machte den Entwurf, und ein gewisser Haertwich führte ihn aus. Die Gesamtanlage des Kessels, zwei Bilderreihen übereinander zwischen drei umlaufenden silbernen Schriftreifen und Köpfe an den Henkelansätzen, in der Bronzekunst Unikum, erinnert an ein Elfenbeingefäß in der Eremitage zu Petersburg, das von der Reichenau stammt. Die figürlichen Darstellungen, in der oberen Reihe die Evangelisten und die vier Weltströme, in der unteren nackte Reiter mit Tieren kämpfend, sowie die Masken an den Bügelansätzen weisen starke antike Reminiszenzen auf und geben — wie auch die mainzische Großplastik — Beweis, wie die antiken Funde in Mainz Anregung boten. Damals arbeiteten lombardische Steinmetzen im Dom. Der Weihbronnkessel von St. Alben aber ist Dokument einer „nicht lombardisch verfärbten Antike", sondern weist orientalisch-hellenistische Eindrücke auf, die sich nur durch die zahlreichen Reste antiker Kultur in der alten Römerstadt erklären lassen. *M. E.*

ROM

Bei Ausschachtungsarbeiten im Garten der Villa Aldobrandini an Via Nazionale sind umfangreiche Fundamente römischer Bauten gefunden worden. Es handelt sich offenbar um einen größeren Baukomplex der Kaiserzeit mit einer geschwungenen Fassade mit sechs Öffnungen, an der lange Zeit herumgebaut worden zu sein scheint (1.—2. Jahrh. n. Chr.). Eine Deutung dieser Reste ist noch nicht gelungen. Man beabsichtigt bei dem aufzuführenden Neubau auf diese alten Fundamente Rücksicht zu nehmen und sie zu konservieren. Es ist zu hoffen, daß sich bei weiterem Fortschreiten der Arbeiten im Giardino Aldobrandini noch mancher Fund machen wird, wie seinerzeit beim Bau der angrenzenden Banca d'Italia. *L. S.*

WIEN

Am Zentralfriedhof ist das von der Gemeinde Wien in Auftrag gegebene Heldendenkmal A. Hanaks enthüllt worden. Ein auf Stufensockel sich erhebender, pyramidenstumpfartiger Aufbau aus gelblichem Kalkstein, der, von wuchtigen Pfeilern eingefaßt, nach oben mit einer ägyptischen Hohlkehle abschließend, den Eingang zur Unterwelt versinnbildlicht. Davor eine reliefmäßig wirkende weibliche Gestalt (weißer Fischauerstein) — die Menschheitsmutter —, die in stummem Jammer und Entsagung ihre Arme gegen den Himmel breitend, in die Knie sinkt. Über der Zusammenbrechenden leuchten am untersten Streifen des Gesimses in bronzenen Lettern die Worte „NIE WIEDER KRIEG". *P.-N.*

DER KUNSTMARKT

Die Auktion der Sammlung Castiglioni

in Amsterdam vom 17.—20. November 1925

Unter außerordentlich reger, internationaler Beteiligung fand in Amsterdam bei Fred. Muller vom 17.—20. November die Versteigerung der Sammlung Castiglioni (Wien) statt. Der sehr lebhafte Besuch an den Besichtigungstagen der Ausstellung ließ das große Interesse erkennen, das man dieser Auktion von sehr vielen Seiten entgegenbrachte, war es doch seit der Auktion Kaufmann in Berlin 1917 die bedeutendste Versteigerung — besonders von Gemälden und Kunstgegenständen der Renaissancezeit —, für Holland die größte Versteigerung, die wohl je dort stattgefunden hat.

Am interessantesten war der Verlauf des ersten Auktionstages, an welchem die Gemälde zur Versteigerung kamen. Privatleute, Kunsthändler und Museumsdirektoren verschiedener Länder waren anwesend, unter letzteren die Direktoren des Rijksmuseums, Amsterdam, Mauritshuis, den Haag, Boymanns Museum, Rotterdam, ferner Geheimrat Friedländer (Berlin), Professor Swarzenski (Frankfurt), Prof. Modigliani (Brera, Mailand), Prof. Slomann (Museum Kopenhagen) sowie ein Vertreter des Museums in Detroit (Amerika).

Den höchsten Preis erzielte das ovale Männerporträt von Rembrandt (Kat.-Nr. 71), voll bezeichnet, sowie datiert 1635, also aus des Meisters früher Periode, welches Duveen (New York) im Endkampf gegen Knödler (London) für 214000 Gulden erwarb. Das Bild, aus Sammlung Hollitscher (Berlin) stammend, dürfte damit wohl nun definitiv für den deutschen Kunstbesitz verloren sein. — Heißumstritten war auch das französische Primitive, darstellend die Auferweckung des Lazarus von Nicolas Froment (Kat.-Nr. 39), früher Sammlung Kaufmann (Berlin), bereits vorher bekannt durch die „Ausstellung von Primitiven" in Paris 1904, das Lugt in Maartensdijk für 154000 Gulden kaufte — wie es heißt für das Musée du Louvre in Paris. — Besonders interessant war der Verkauf des prachtvoll erhaltenen, schönen Selbstporträts von Joos van Cleve; das Bild ist innerhalb von acht Jahren nun zum drittenmal in einer großen Versteigerung: 1917 Auktion Kaufmann (Berlin), wo es 84000 fl. erzielte, 1922 Auktion Onnes van Nijenrode, Amsterdam, wo es 71000 fl. brachte, und nun erwarb es im Endkampf gegen englische Konkurrenz die Firma Cassirer (Berlin) für 88000 fl. Von italienischen Bildern erzielte den höchsten Preis der Correggio, Darstellung Verlöbnis der heiligen Katharina (Kat.-Nr. 16) — ein in der Literatur seit langem bekanntes Bild —, welches dem Museum in Detroit (Amerika) für 80000 fl. zugeschlagen wurde. — Den äußerst reizvollen kleinen Crivelli, Madonna mit Kind und Früchtenkranz auf Goldfond (Kat.-Nr. 10) aus Sammlung Miller von Aichholz, erwarb ein holländischer Sammler für 61000 fl. — An interessanten Preisen italienischer Bilder seien noch angeführt: Kat.-Nr. 1: Madonna und Kind, toskanisch, 13. Jahrhundert, 4100 fl., Prof. Swarzenski (Frankfurt); Nr. 5: Madonna mit Kind auf Goldfond in altem Tabernakel (aus Sammlung Kaufmann), 5600 fl. A. S. Drey (München); Nr. 21: Moretto da Brescia, Porträt von Savelli (aus Sammlung Kaufmann), 32000 fl., Knödler (London); Nr. 25: Tintoretto, Porträt eines Venezianers, 17000 fl., Bachstitz-Galerie (den Haag); Nr. 37: das reizvolle Frauenporträt von Franc. Guardi 10400 fl., Prinz Leopold von Preußen.

Das interessante deutsche primitive Triptychon vom Meister Wilhelm von Köln mit heiligen Darstellungen auf Goldfond (Kat.-Nr. 38) erwarb im Endgebot gegen A. S. Drey (München) das Museum in Detroit für 40000 fl. Den kleinen Cornelius von Amsterdam — Anbetung der Könige — (Kat.-Nr. 47) kaufte Cassirer (Berlin) für 12500 fl., das Männerporträt auf blauem Fond von Lucas Cranach dem Älteren (Kat.-Nr. 48) Satori (Wien) für 7200 fl.

Von den Bildern der holländischen und vlämischen Schule erzielten: Nr. 56: Gerard Dou, Junges Mädchen am Fenster (aus Sammlung Hollitscher), 13000 fl.; Nr. 57: van Dijk, Porträt der Marquise von Spinola (aus der Sammlung James Simon, Berlin), 25000 fl., an Museum Detroit; Nr. 63: Frans Hals, kleines ovales Männerporträt (aus der Sammlung Knaus), 25000 fl., Bachstitz-Galerie (den Haag); Nr. 72: Rubens, Männerporträt (aus Sammlung Knaus, Berlin), 33000 fl., A. S. Drey (München); Nr. 74: Rubens, Porträt von Philipp Rubens, 27000; Nr. 75: Jac. Ruysdael, Landschaft mit Wasserfall (aus Sammlung Hollitscher, Berlin), 17500 fl.

Der zweite Tag brachte vormittags den Verkauf von Renaissanceskulpturen, wobei das große farbige Stukkorelief in altem Tabernakelrahmen (aus Sammlung Bekkerath, Berlin), Madonna mit Kind von Andrea della Robbia (Kat.-Nr. 95), von Artaria (Wien) für 13000 fl. erworben wurde, die beiden knienden Terrakottaengel, Florentiner Arbeit des 15. Jahrhunderts (aus Sammlung Kaufmann), 6000 fl. (Kat.-Nr. 102), sowie Marmorrelief, Männerkopf von Raibolini (aus Sammlung Beckerath), (Kat.-Nr. 104) von A. S. Drey München), 7400 fl. — Prof. Lanz (Amsterdam) erwarb Nr. 122, Marmorrelief eines Prälaten, Mailänder Arbeit des 16. Jahrhunderts, für 3400 fl. — Fred. Muller im Auftrag Nr. 128 eine Holzfigur, heiliger Martin, süddeutsch, um 1500, für 4500 fl.

Am Nachmittag kam die — durch die Publikation von Dr. Planiscig bereits bekannte — Bronzensammlung zum Verkauf. Das Hauptstück (Kat.-Nr. 10), eine wundervolle Replik der kapitolinischen Wölfin, italienische Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, kam gegen das Gebot französischer Händler in die Hände von Hofrat Hirsch (Genf) beim Preise von 47000 fl. — Ein äußerst seltenes Stück von herrlichster Patina war Bronze Nr. 49, Negerin mit Spiegel von Alessandro Vittoria, das Stettiner (Paris) für 16000 fl. kaufte (das gleiche Modell — jetzt im Musée du Louvre, Paris — erzielte auf Vente Marquise de Gannay, Paris, Mai 1922, 13000 fl.). — Sonstige bemerkenswerte Bronzenpreise:

Kat.-Nr.		Gulden
1	Eine stehende Gottheit. Ital., 5. Jahrh. (Hofrat Hirsch, Genf)	12000
26	Riccio, Ziege (Brimo, Paris)	6600
12	Stehendes Reh	6100
18	Dornauszieher (A. S. Drey, München)	3300
32	Franc. da Sant'Agata, Herkules (F. Muller)	12400
33	Schreitender Stier (Prof. Lanz, Amsterdam)	4300
37	Franc. San Gallo, Bärtiger Mann (A. S. Drey, München)	4200
54	Aspetti, Neptun (Hirschler, Amsterdam)	3300
72	Simson einen Philister erschlagend	4200
80	Jean de Boul., Herkules und Antaeus (Fred. Muller)	9100
82	Vogelfänger (vergoldet)	2500
85	Großer Stier, schreitend	3800
108	Deutscher Mörser, 15. Jahrh. (A. S. Drey, München)	2600
129	Pisanello, Medaille Malatesta	4800

Beim Verkauf der Renaissancemöbel am folgenden Tage waren die interessantesten Stücke aus Sammlung Miller Aichholz (Wien), von diesem in Italien vor etwa vier Jahrzehnten erworben, und waren vor allem unter den Truhen reizvoll schöne und einwandfreie Stücke, wie sie heute nur noch recht selten auftauchen. Die beiden mit Intarsien eingelegten, auch in Form äußerst feinen Florentiner Truhen (Nr. 147 und 148) erwarb Prof. Lanz (Amsterdam) für 7500 fl., von den bemalten Truhen Bondy (Wien) Nr. 144 für 3600 fl., Museum Kopenhagen das wundervolle Stück (Nr. 150) mit den beiden Engelsköpfen und Mitte Wappen für 5800 fl. und A. S. Drey (München) die Sienneser Truhe mit vergoldetem Stukko für 4300 fl. — Von den Stühlen war das erlesenste Stück der berühmte Savonarola-Stuhl mit Perlmutterintarsien aus Sammlung Oppenheim (Köln), der 12400 fl. (Kat.-Nr. 147) aufbrachte.

Möbel des 18. Jahrhunderts waren auch numerisch nur schwach vertreten; der kleine französische Damenschreibtisch, aus Rosenholz, Bronze montiert, Louis XV. (Nr. 226), brachte 6600 fl., das Kanapee mit Tapisserieüberzug Louis XV. (Nr. 220), 3100 fl., die beiden Tapisseriefauteuils (Nr. 221) 3200 fl.

Anregender verlief wieder der Verkauf der Tapisserien. Die vlämische Renaissancetapisserie, biblische Szenen, Nr. 266, ging an Brimo (Paris) für 10100 fl., die vier Brüsseler Tapisserien „Kinderspiele“ aus Sammlung Princesse Mathilde, Nr. 270, an Bernheimer (München) für 30000 fl. — Aubusson-Tapisserie nach Boucher von Picon Nr. 275 an Prinzen Leopold von Preußen für 11500 fl. — Die große Beauvais-Tapisserie Nr. 276 mit Schäferszenen nach Boucher brachte — da bereits etwas fahl in den Farben — nur 33800 fl. auf (Käufer: Duveen, Paris).

Der Verkauf der Stoffe, Teppiche sowie der wenigen Kunstgegenstände erzielte keine besonders bemerkenswerten Preise, das Niveau der hiesigen erreichten Preise hielt sich fast durchwegs nur auf mittelmäßiger Basis.

Unter Berücksichtigung dessen, daß die Sammlung verhältnismäßig nur kurze Zeit in einer Hand gewesen ist — vereint ungefähr in den Jahren 1916 bis 1922, im wesentlichen aus Besitz der Sammlung Miller-Aichholz (Wien), aus Käufen auf Auktion Beckerath, Kaufmann, Oppenheim, Knaus und Onnes van Nijenrode sowie aus österreichischem, deutschem und italienischem Kunsthandel —, begonnen zu einer Zeit (wenigstens scheinbar) allgemein steigender Konjunktur, zum Verkauf gestellt im Augenblicke schwerer Erschütterungen für Handel, Industrie sowie auf dem Finanzmarkte —,

kann man bei einem Überblick über die bei der Auktion nunmehr erreichten Preise feststellen, daß erstklassige Kunstwerke auch während aller Konjunkturschwankungen im allgemeinen ihren Goldwert ungefähr beibehalten haben, was im nachfolgenden noch an einigen Beispielen belegt werden soll:

Kat.-Nr.		Gulden
39	Nic. Froment, Ölgemälde (Aukt. Kaufmann, 1917, 160000 fl.)	154000
45	Joos van Cleve, Selbstporträt (wie bereits im Text erwähnt) (Aukt. Kaufmann, 1917, 84000 fl.; Aukt. Onnes, 1922, 71000 fl.)	88000
72	Rubens, Männerkopf (Aukt. Knaus, 1917, 30000 fl.)	33000
95	Robbia, Madonna mit Kind, Relief (Aukt. Beckerath, 1916, 8000 fl.)	13000
104	Männerporträt, Marmorrelief (Aukt. Beckerath, 1916, 9500 fl.; Aukt. Onnes, 1922, 7000 fl.)	7400
49	Vittoria, Negerin, Bronze (Aukt. Maurice Kann, 1910, 16000 fl.; ähnliches Exemplar Marq. Cannay, 1922, 13200 fl.)	16000

Allerdings fehlte es auch nicht an einigen größeren Preisschwankungen nach unten, was aber auch zeitweise mit neuen Zuschreibungen zusammenhängt. So erklärte z. B. der Auktionator beim Verkauf des kleinen Frans Hals aus Sammlung Knaus, trotzdem derselbe als solcher bereits von verschiedenen Autoritäten publiziert ist, die Garantie für die Authenzität des Stückes nicht zu übernehmen; so wurde auch ein Tierteppich, dessen Echtheit von einem Pariser Experten angezweifelt wurde, vom Verkauf zurückgezogen.

Der Gesamterlös der Auktion war etwa zwei Millionen Gulden, in Anbetracht der sonst etwas krisenhaften Stimmung auf dem Kontinent sicher ein günstiges Resultat.

(Vergl. die Preisliste in den Versteigerungs-Ergebnissen dieses Heftes.) *r.*

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Am 10. Dezember 1925 findet bei Rud. Lepke eine Versteigerung von Gemälden alter Meister statt, die vorwiegend Holländer und Flamen des 17. Jahrhunderts zum Ausruf bringt. Netscher, Lodewyk de Vadder, Mompef, Wouwerman, van Tol, Esais van de Velde, Poelenburgh, Cuylenburgh und viele andere sind mit charakteristischen Stücken vertreten. Ein großes Familienporträt des Jacob Jordaens muß besonders erwähnt werden. Auch ein Frauenporträt von Ravesteyn verdient Erwähnung. Aus dem 18. Jahrhundert gibt es reizvolle Damenporträts französischer wie deutscher Meister, unter den letzteren Arbeiten von Kügelgen, Caffe, Dietrici, Füßli, Gröger repräsentiert.

Unter den Italienern seien Bilder von Pannini und eine dem Antonio Guardi zugeschriebene „Plünderung des Tempels durch Titus" erwähnt. Viele der Bilder stammen aus einem norddeutschen Museum.

Großes Interesse dürften auch die Bilder erwecken, die im Auftrage des Danske Landmandsbank in Kopenhagen aus einer berühmten Kopenhagener Sammlung versteigert werden.

Unter diesen gibt es Werke der frühen italienischen Schulen, Cicognara, Mansueti, Marco d'Oggionno und aus der Hochblüte ausgezeichnete Porträts u.a. von Paris Bordone, Moretto, Tintoretto, ferner Bilder von Tiepolo und Moroni. Wichtig außer einem van Dyck die „Beweinung Christi", die einem Nachfolger des Hans Memling im Katalog zugeschrieben wird. Auch die Bildnisse des seltenen Ambrosius Benson sind keine alltägliche Angelegenheit. *n.*

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

VENTE POIRET

Die Versteigerung dieser nicht sehr umfangreichen Sammlung von modernen Bildern, die am 18. November in Paris im Hotel Drouot stattfand, brachte einen lebhaften Zustrom von französischen Sammlern und im einzelnen zum Teil überraschende Resultate, unter denen die hohe Wertschätzung von Dunoyer de Segonzac zum mindesten für den Kenner des europäischen Marktes als Überraschung anmutet. Das Hauptwerk dieses Meisters „Die Trinker", das man bereits auf 70000 fr. geschätzt hatte, erreichte den Preis von 90100 fr. Poiret hatte es im Jahre 1912 auf dem Herbstsalon für 900 fr. gekauft. Andere Bilder von Segonzac wurden mit 22500 fr., mit 31000 fr., mit 67000 fr. bezahlt. Für eine Arbeit von Matisse „Ansicht von Collioure" zahlte ein Pariser Sammler 16500 fr., für ein Stilleben von Picasso 11200 fr., während desselben Künstlers „Harlekin" 11500 fr. brachte. Auch Utrillo war gut gehalten und erreichte Preise von 19000 und 17000 fr. Bemerkenswert waren weiter die Preise für Derain, dessen Porträt von Paul Poiret 8000 fr. erbrachte, während für den weiblichen Akt 13000 fr. bezahlt wurden. Marquets „Schneebild" erzielte 11800 fr.

Die Versteigerungsergebnisse des nächsten Heftes werden eine ausführliche Preisliste aller wichtigen Nummern dieser interessanten Auktion veröffentlichen. *n.*

DRESDEN

Die vierte Kunst- und Antiquitätenversteigerung bei Emil Richter am 2. und 3. November war am ersten Tage gut besucht. Kleinere Objekte gingen rasch ab. Gemälde waren schwach; außer Schmidts „Brautschmückung", zwei kleineren Gemälden von Poscharsky und Gotthard Kuehls „Weinprobe" wurde am ersten Tage nichts abgesetzt. Perserteppiche waren gefragt und lebhaft geboten. Für die kostbaren Kändler- und Sèvresfiguren fehlten die Liebhaber. Im allgemeinen konnte man mit dem Erfolg des ersten Tages zufrieden sein, und er übertraf die Erwartungen. —

Auch am zweiten Tag der Versteigerung war rege Teilnahme vorhanden, die bis zum Schluß der Auktion anhielt. Man konnte besonders wahrnehmen, daß sich Privatkreise an den Käufen beteiligten, während die Händler nur schwach vertreten waren und sich zu größeren Ankäufen nicht entschließen konnten. *r.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

EIN KUNSTMARKT-LEXIKON

Dr. Kurt Mühsam: „Internationales Lexikon der Preise von Gemälden und Handzeichnungen aller Schulen und Länder". Erich Reiß, Verlag, Berlin 1925.

Unter diesem Titel ist kürzlich ein 223 Seiten starkes Buch zum Preise von RM. 18.— erschienen. Der ließe ebenso wie das in drei Sprachen erschienene Vorwort des Verfassers die Vermutung zu, daß es sich um eine ernsthafte Arbeit handelt. In der Tat wäre eine solche sehr begrüßenswert, nachdem leider nach 1914/15 das

„Jahrbuch der Bilder- und Kunstblätterpreise" bei Malota, Wien, nicht mehr erschien. Aber Herr Dr. Kurt M. hat sich denn doch die Arbeit reichlich leicht gemacht. Er behauptet zwar im Vorwort, die Inflationspreise nur in den seltensten Fällen herangezogen zu haben, aber tatsächlich machen dieselben einen sehr beträchtlichen Bestandteil des Buches aus. Denn schon ab 1916 waren Mark und Krone keineswegs mehr vollwertig und ca. 40% aller genannten Preise fallen auf die Jahre 1916/23! Dieser Fehler hätte sich leicht durch Umarbeitung in Goldmarkpreise ausschalten lassen, was jeder Banklehrling an Hand einer Valutatabelle dem Verfasser hätte erledigen können. Aber auch die im Vorwort behauptete Sorgfalt, daß nur Preise einwandfreier Stücke verzeichnet seien, ist absolut nicht eingehalten. Wie fahrlässig gearbeitet wurde, will ich nachstehend nur an Hand einiger besonders eklatanter Beispiele zeigen, denen sich einige Dutzend anderer anreihen ließen. Herr Dr. M. hätte sich bei den direkt falschen Stücken, von denen im Nachstehenden einige genannt werden, leicht bei Kunsthistorikern und Händlern über die Tatsachen erkundigen können, da er natürlich nicht alles selbst sehen konnte; aber er mußte sich sagen, wenn er auch nur einigermassen Kenner des Kunstmarktes ist, daß diese Preise für Originale nicht stimmen konnten. Warum sind maßgebende Auktionen, wie z. B. diejenige der Slg. A. O. Meyer bei Börner, Leipzig, 1914 für Schwind etc., die Auktion Lobmeyer, Wawra, 1917 für Wiener Meister überhaupt nicht, die Ergebnisse der Auktion Engelbrecht bei Amsler und Ruthardt 1924 nur sehr ungenügend berücksichtigt? Welchen Wert haben Ergebnisse einer Auktion bei Porten in Hannover, wo sich unter vielen Nummern höchst zweifelhafte Dinge befanden! Ich nenne z. B. nur zwei große Trübnerlandschaften zu 1470 und 1530 M! Warum vor allem sind Maße und Signaturen, erstere nur in den seltensten Fällen, letztere überhaupt nicht berücksichtigt? Damit allein ist das Buch für denjenigen, der sich über den Wert von Gemälden oder Handzeichnungen vergleichend orientieren will, vollkommen wertlos. Zum Beleg folgende Einzelheiten: Soll wirklich bei Lepke 1916 ein echtes, 72 : 92 cm großes Stilleben von I. B. S. Chardin für M. 76.— weggegangen sein? Warum werden bei Daffinger nur Nachkriegspreise genannt, seine Bewertung vor dem Krieg wäre leicht festzustellen gewesen. Bei Delacroix' „Tierkampf" 139 : 208 cm Cassirer-Helbing 1925, steht kein Wort, daß es sich nur um eine rohe Untermalung handelte, da ohne diese Angabe der Preis von M. 8000.— vollkommen irreführend ist. Preise für Meister, die gerade neuerdings im Interesse besonders gestiegen sind, wie C. D. Friedrich oder Wilh. von Kobell, sind absolut unbrauchbar. So ist von ersterem neben Zeichnungen nur das Bild bei Lempertz 1924 mit M. 1300.— genannt, vôn dem Herr Dr. M. wohl selbst nicht glaubt, daß es echt war. Echte Bilder von Friedrich dürften doch ein Mehrfaches wert sein! Von Wilh. von Kobell sind lächerliche Preise fraglicher Zeichnungen notiert; dagegen blieb das schöne Aquarell, das 1924 bei Amsler (S. Engelbrecht) für M. 2000.— wegging, unerwähnt. Daß bei Jan van Eyck zwei Preise von 1863 mit je 50 Taler genannt sind und weiter nichts, ist historisch recht nett, aber für heutige Bewertung völlig irrelevant. Bei Feuerbach ist unerwähnt, daß die Apostelköpfe, Helbing 1912, nur Zeichnungen waren. Dagegen ist das größte Werk Feuerbachs, das in den letzten Jahren auf einer Auktion war, nämlich die Kinder am Strande (136 : 99 cm sign. und dat. 1867, Helbing 1921) das 1010000.— Papiermark (D=261) also Goldmark 17000.— brachte, unerwähnt, während sich die trotz Attestes mehr als fraglichen Bilder der Auktion Zitzmann (Cass.-Helb. 1925) notiert finden. Auch da darf gefragt werden, ob Herr Dr. M. den 72 : 125 cm großen Jüngling, der in Anwesenheit fast sämtlicher deutscher Händler für M. 3100.— zurückging, als einen einwandfreien Feuerbach bezeichnen will?

Dies nur einige Proben aus den in den ersten Kapiteln des Alphabets verzeichneten Tatsachen, die als solche aber für das Ganze durchaus symptomatisch sind. Darum kann dieses Buch nicht empfohlen werden; da es als Nachschlagewerk großenteils wertlos ist. Vielleicht nimmt sich Verfasser die Zeit, um in einer zweiten Auflage das Versäumte nachzuholen. So wie das Lexikon jetzt vorliegt, wird nicht, wie im Vorwort gehofft wird, der Unsicherheit im Kunsthandel durch das Buch ein Riegel vorgeschoben, sondern eher noch die Unsicherheit der Unwissenden vermehrt.

Dr. F. N.

BERLIN

Hier verstarb kürzlich im Alter von 81 Jahren der bekannte Sammler Karl von Hollitscher, der seine wertvollen Schätze allerdings schon in den ersten Jahren der Inflation verkauft hatte. Viele derselben sind eben in der Sammlung Castiglioni zum zweitenmal auf den Markt gekommen.

Erwerbungen neuerer Kunst im Museum der Provinz Hannover

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

Von ALEXANDER DORNER

DIE Neuordnung der Kunstsammlungen im Museum der Provinz Hannover bedeutet so viel wie die Schaffung eines neuen Kunstmuseums. Denn die frühere Aufstellung der mittelalterlichen Sammlungen kam einer Magazinierung gleich: in halbdunklen Räumen in völligem Durcheinander aufgestapelt, ihre besten kunstgewerblichen Stücke in Schränken verpackt, war sie der Öffentlichkeit eigentlich unzugänglich. Die guten Stücke der alten und neuen Fideikommiß-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg ertranken in der Unzahl des Minderwertigen; dasselbe galt für die Gemäldegalerie des Vereins für die öffentliche Kunstsammlung und der Provinz: auch hier schliefen gute Bilder in verschlossenen Räumen. Endlich war die wertvolle moderne Gemäldesammlung der Stadt wegen Platzmangels magaziniert.

Nach langen Verhandlungen mit den verschiedenen Instanzen ist es gelungen, eine Neuaufstellung dieser zerstreuten und verborgenen Kunstbestände aus fünferlei Besitz im Obergeschoß des großen Hauses am Maschpark durchzuführen. Die Trennung nach verschiedenen Besitzverhältnissen wurde aufgehoben, aus allen Sammlungen das Beste herausgezogen und der so gewonnene Bestand in entwicklungsgeschichtlicher Folge geordnet.

Die Neueinrichtung dieses Kunstmuseums ist jetzt in ihren mittelalterlichen Teilen bis zirka 1540 und ihrem modernen Teil seit zirka 1800 fertiggestellt. Wie viel Material nach Aussonderung alles Geringwertigen zusammengekommen ist, geht daraus hervor, daß es nach beendeter Neuordnung 17 große und 29 kleinere Säle füllen wird.

Die so zusammengewachsene Folge von Werken bildender Kunst wies in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Geschlossenheit drei Lücken auf: es fehlten fast ganz das frühe 19. Jahrhundert, der französische Impressionismus und die neueste Kunst des 20. Jahrhunderts mit Ausnahme von Hodler und Paula Modersohn.

Auf diese Gebiete mußte also die Sammeltätigkeit des Museums sich zunächst konzentrieren, und so stammen

die Neuerwerbungen

der letzten Jahre fast ausschließlich aus diesen Kunstperioden:

Eine heroische Landschaft von Joh. Christ. Reinhart (Abb.) ist in Komposition, wie in Farben — vorherrschend blaßblaue Töne, neben silbrigem Graugrün und etwas Braun — von einer kühlen Reserviertheit, wie sie Jos. Anton Koch nicht kennt. Dabei umreißt Koch in seinen reifen Bildern die Formen klarer und schärfer. Von derselben kühlen Zurückhaltung ist das Porträt eines Grafen Metternich von I. B. Isabey aus den dreißiger Jahren. Überraschend durch Eigenart und hohe Qualität ist eine klassische Landschaft von Carl Schäffer, von dem man nur weiß, daß er 1812 in Rom war. Es lohnte sich, diesem Künstler näher nachzugehen.

War der Klassizismus immerhin schon vorher sehr gut durch Koch und Rottmann vertreten, so mußte ein Bestand an deutscher Frühromantik völlig neu geschaffen werden: Kaspar David Friedrichs „Vier Tageszeiten" sind von der Jahrhundertausstellung her bekannt (Katalog der Jahrh.-Ausst. II, Seite 172/73). Ein 1831 gemaltes italienisches Hafenbild von Carus

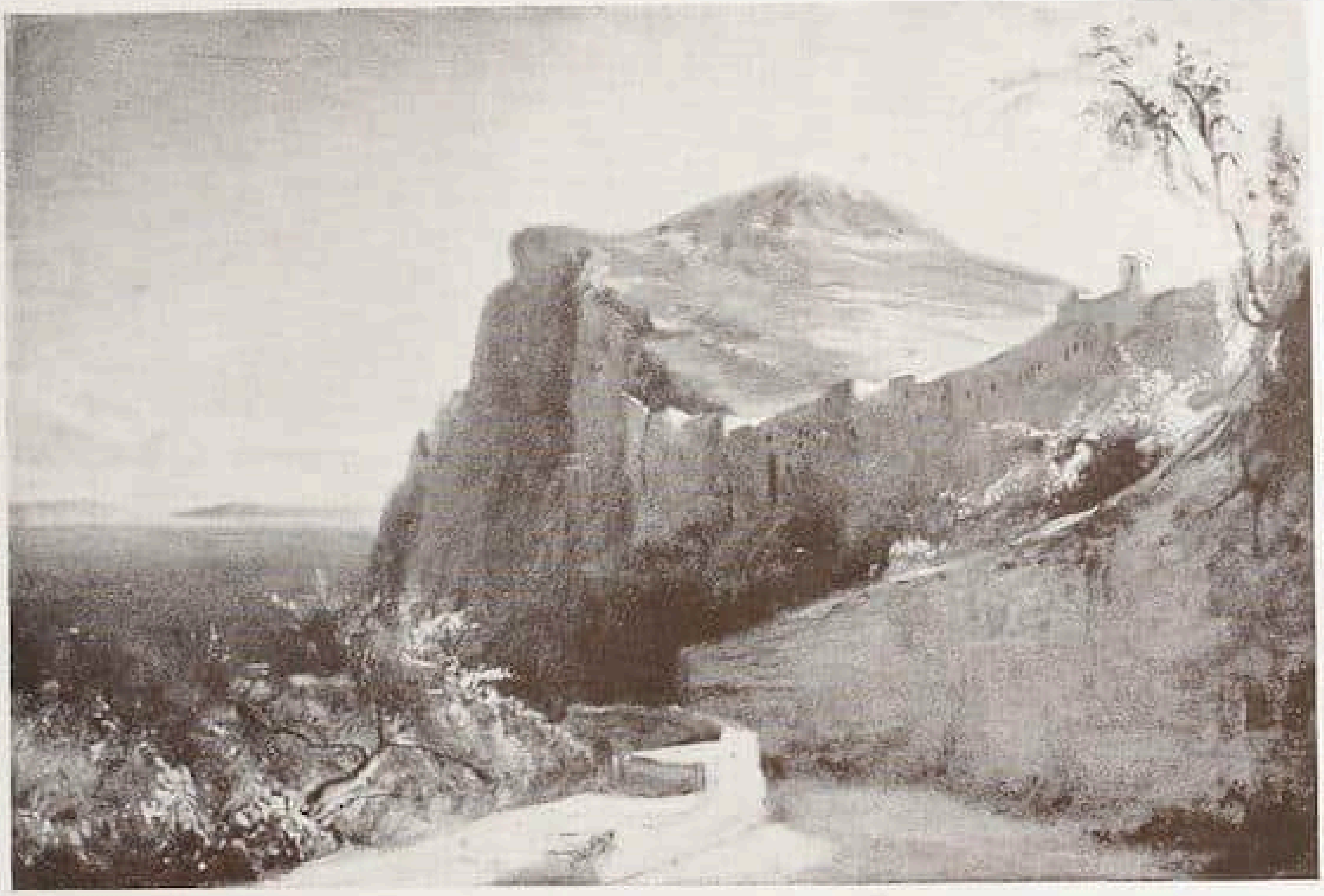
(Abb.) hat nichts von dem Dilettantenhaften, das den meisten Bildern dieses Mannes anhaftet. Die Komposition ist von klassischer Klarheit, der Farbendreiklang (tiefes Gelbgrau, Rosaviolett und sattes Hellblau) von ganz besonderer Schönheit. Die Stimmung des Vorfrühlings ist nur ganz zurückhaltend angedeutet. Man kann also sagen, daß die Romantik hier eine Mischung mit dem klassischen Element eingegangen ist, die sich überhaupt und speziell bei Carus selten findet. Der größere „Abend" von Carus bewegt sich dagegen ganz in den Bahnen Friedrichscher Kunst. Das Bild ist ein Geschenk des Malers an Katharina Dahl.

Das Gemälde „Kätchen von Heilbronn und Graf Strahl" (Abb.), von dem aus Hannover stammenden Professor der Berliner Akademie H. A. Dähling (zirka 1825) hängt offensichtlich mit einem Bühnenbild zusammen. Die Flachheit des kulissenhaften Aufbaues, die durch die Zweidimensionalität des Figurendreiecks noch unterstützt wird, kommt der Intimität der Stimmung zugute. Über dem Ganzen liegt ein warmer Goldton, vornehmlich getragen durch das tiefe Gelbgrün der Landschaft und das Goldgelb und Gelbbraun der Kleidung des Mannes. Das kühle Hellblau und violette Rosa der weiblichen Figur bilden hierzu ein Gegengewicht, stören aber nicht die Harmonie des Ganzen.

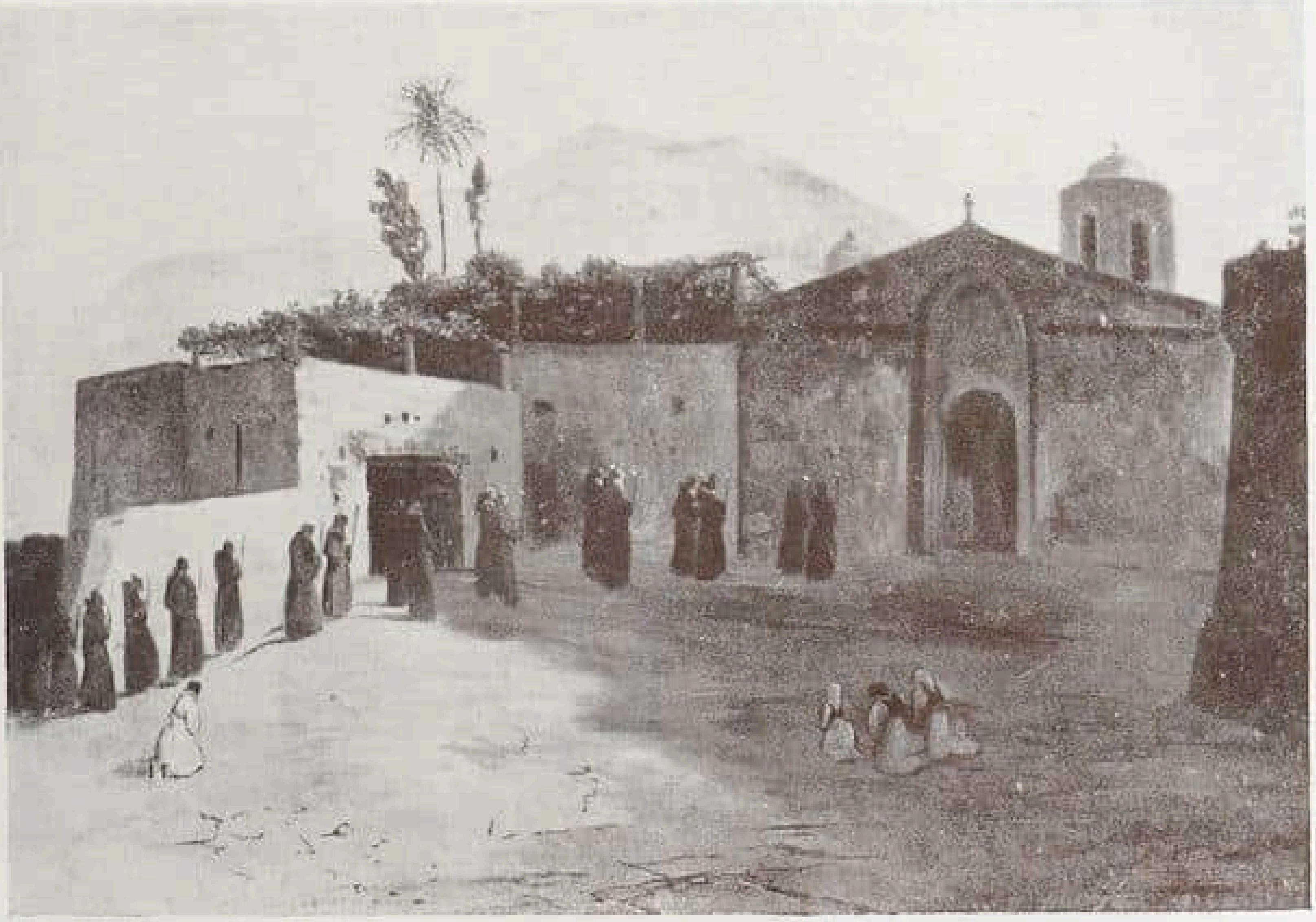
Ein verwandtes, nur etwas tieferes Violettrot — durch Blau und Schwarz kontrastiert — beherrscht das Doppelbildnis des ebenfalls aus Hannover stammenden Wilhelm Ahlborn (Abb.), der an der Berliner Akademie Schüler von Dähling, Hummel und Schinkel war. Das Museum besitzt eine große Landschaft Ahlborns vom Jahre 1836, die den Einfluß Schinkels verrät, den er häufig kopierte. Die Rückseite unseres Bildes trägt die Inschrift: „Dies ist das Bild der Brüder Ahlborn. Wilhelm der Ältere Maler... Curt der Jüngere und ist fertig geworden im Jahr des Herrn 1827 am Sonntage Septuagesimä, nachdem sie das Evangelium von den Arbeitern im Weinberg gehört zu S. Marien in Berlin: Viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt." Hier meldet sich die Frömmelei, die sich gegen Ende von Ahlborns Leben zu Asketentum und religiöser Übertreibung steigerte. Man könnte versucht sein, diesem Werdegang seines Geistes die Entwicklung seines Kolorits parallel zu setzen, das sich von Schinkelscher Klarheit zu trüber monotoner Branstigkeit verwandelte. Ein gleichzeitig mit dem Selbstbildnis mit seinem Bruder erworbenes Doppelbildnis seiner Eltern (1823 in Berlin gemalt) lehnt sich in der Nebeneinanderstellung zweier Medaillons an das Elternporträt von Begas vom Jahre 1821 an. Aus dem Kreis der Berliner Realisten, die bisher nur durch drei Ansichten der Linden von Brücke vertreten waren, ist das große Gemälde „Die Schachpartie" von Erdmann Hummel (Abb.) erworben worden; die Skizze hierzu befindet sich in der Nationalgalerie in Berlin. Das 1817 zu datierende Bild ist neben seinen großen künstlerischen Reizen auch historisch interessant: Das Zimmer befindet sich in der Villa Ingenheim in Potsdam, die Dargestellten sind von rechts nach links: die Grafen Brandenburg und Ingenheim, Hummel, Bury, Hirth und stehend Genelli.

Ein schöner Wagenbauer, ein Wilhelm von Kobell und eine sehr reizvolle Szene aus dem Russischen Feldzug von Dietrich Monten (Abb.) ergänzen den Bestand der frühen Münchener. Dresden wird durch eine Familienszene von Vogel von Vogelstein und eine Landschaft von Ludwig Richter von 1836 (Abb.) repräsentiert, die mit ihren leuchtenden Farben das Wesen dieses Künstlers sehr typisch wiedergibt.

Von Blechen sind zu der schon vorhandenen „Trauernden Wittwe" zwei Landschaften aus der Umgebung von Capri (Abb.) und die „Badenden Frauen im Park bei Terni" hinzugekommen.



Karl Blechen — Italienische Landschaft 1829



Karl Blechen — Italienische Landschaft. 1829

J. Chr. Reinhart Heroische Landschaft

Chr. Fr. Gille Die Brühlsche Terrasse in Dresden. 1862

Von den zwei Landschaften ist die eine mit ihrer lockeren, breiten Malweise, mit ihrem tiefen Blau im Meer, dem grünlichen Hellblau des Himmels, dem leuchtenden Braun des Berges und dem gelbweißen Lichtfleck vorne ein besonders typisches und schönes Exemplar der bekannten Reihe von Ölbildchen, die Blechen in Italien gemacht hat, die andere mit den Mönchen fällt durch das kräftige Blau des Berges auf.

Das große Bild der „Badenden" unterscheidet sich von dem bekannten Bilde in der Berliner Nationalgalerie durch eine bessere Erhaltung und dadurch, daß rechts von der Mitte die Komposition zusammengeschoben ist.

Ein Selbstbildnis von Steffeck aus dem Jahre 1846 ist durch seine feinen Töne und die Lockerheit seiner Malweise bemerkenswert. In zartem, violett und weiß nüanciertem Graugelb hält sich eine Ansicht der „Brühlschen Terrasse" von dem Dresdener Gille vom Jahre 1862 (Abb.); eine Landschaft von Scheuren (1851) ist ganz in Braun gehalten. Ferner wurden aus dieser Zeit erworben: eine atmosphärisch sehr feine Eifellandschaft von Lessing, und von Calame eine durchsonnte Waldlichtung, die der sonst üblichen Effekte entbehrt. Ein „Altes Haus in Interlaken" von Paul Meyerheim läßt in seinen zarten Nüancen von Braun und Blau nicht ahnen, daß dieser Künstler die malerisch oft wenig befriedigenden Tierszenen gemacht hat. In einer „Kapelle zwischen Bäumen" von Stäbli ist die Stimmung nach Sonnenuntergang in rosavioletten, bräunlichgrünen Tönen und einem satten Blau meisterlich festgehalten.

Eine frühe Landschaft von Böcklin, die aus dem Besitz seiner Schwester stammt, ist dadurch interessant, daß in ihr sich Schirmersche Tradition mit Böcklinscher Eigenart zu einem Typus von Malerei verbindet, der vielleicht reizvoller ist, als die Kunst des späten Böcklin.

Von Adolf Menzel wurde die erste Fassung des Königsberger Krönungsbildes (1861) (Abb.) erworben, von Andreas Achenbach eine Maurische Parkszene vom Jahre 1877 (Abb.), die in ihrer Breite und ausdrucksvollen Pinselführung erstaunlich modern wirkt.

Die Reihe dieser neu erworbenen Gemälde begleitet eine wesentlich zahlreichere von Aquarellen und Zeichnungen. Hier fehlt kaum ein Name des frühen 19. Jahrhunderts. Nennen möchte ich hiervon nur eine in verschiedener Hinsicht sehr interessante Mappe mit 280 Zeichnungen und Aquarellen von Kniep. Zu dem bereits vorhandenen Carton „Traumdeutung Josephs" von Cornelius wurde als Gegenstück ein Carton von Veit gekauft. Eine große Zeichnung Rethels „Maximilian an der Martinswand" ist eine Studie zu seinem Bilde im Städel.

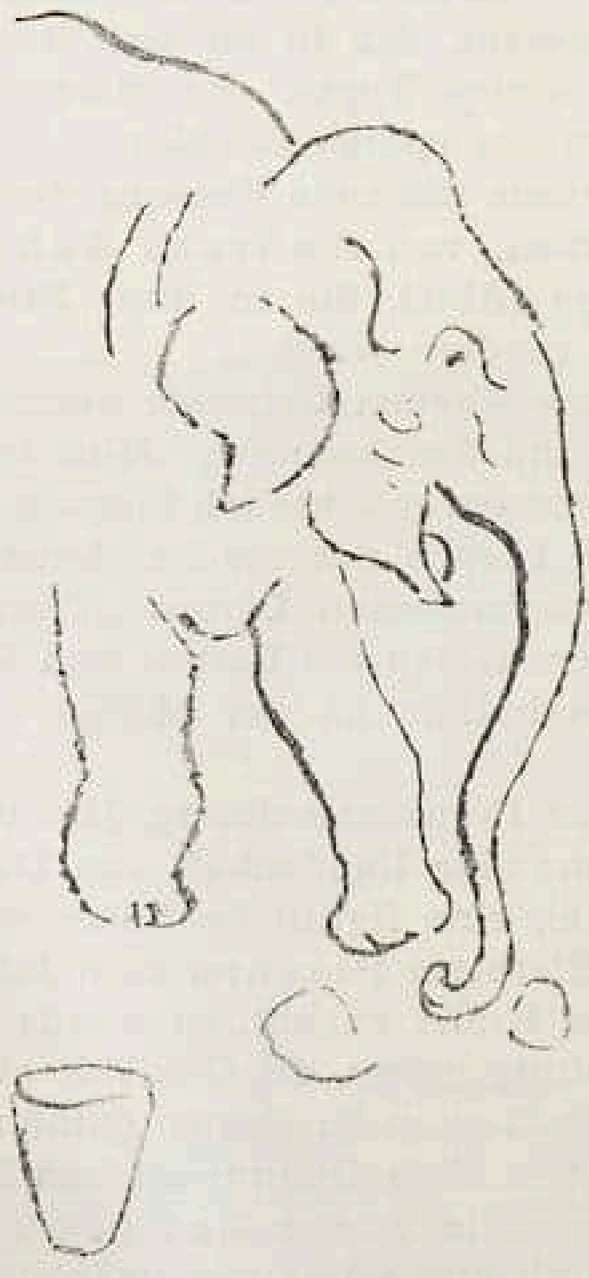
Die Neuerwerbungen von Franzosen des 19. Jahrhunderts schließen sich an das bereits Vorhandene an: eine Landschaft von Daubigny in tiefem grün und violettweißem Himmel, eine figürliche Szene von Diaz in leuchtenden tiefen Tönen und ein starkfarbiger Pissaro vom Jahre 1876.

Was endlich die jüngste Kunst angeht, so wurde hier aus Stiftungsmitteln der Grund zu einer Sammlung gelegt, die Gemälde aller bedeutenden Künstler von der Brücke bis zum Konstruktivismus enthält. Durch Leihgaben aus dem an modernster Kunst reichen Hannoverschen Privatbesitz wurde dieser Bestand ergänzt, und da es in letzter Zeit gelang, die Sammlung von Garvens, die seinerzeit mit ihrem Besitzer nach Köln übergesiedelt war, ins Provinzial-Museum zurückzubekommen, so bietet jetzt die Sammlung modernster Kunst ein vollständiges Bild der jüngsten Entwicklung, in der kein Name von Bedeutung fehlt. Ein besonderes Kabinett ist der abstrakten Kunst des Kubismus und Konstruktivismus eingeräumt, — dies wohl als einzigem

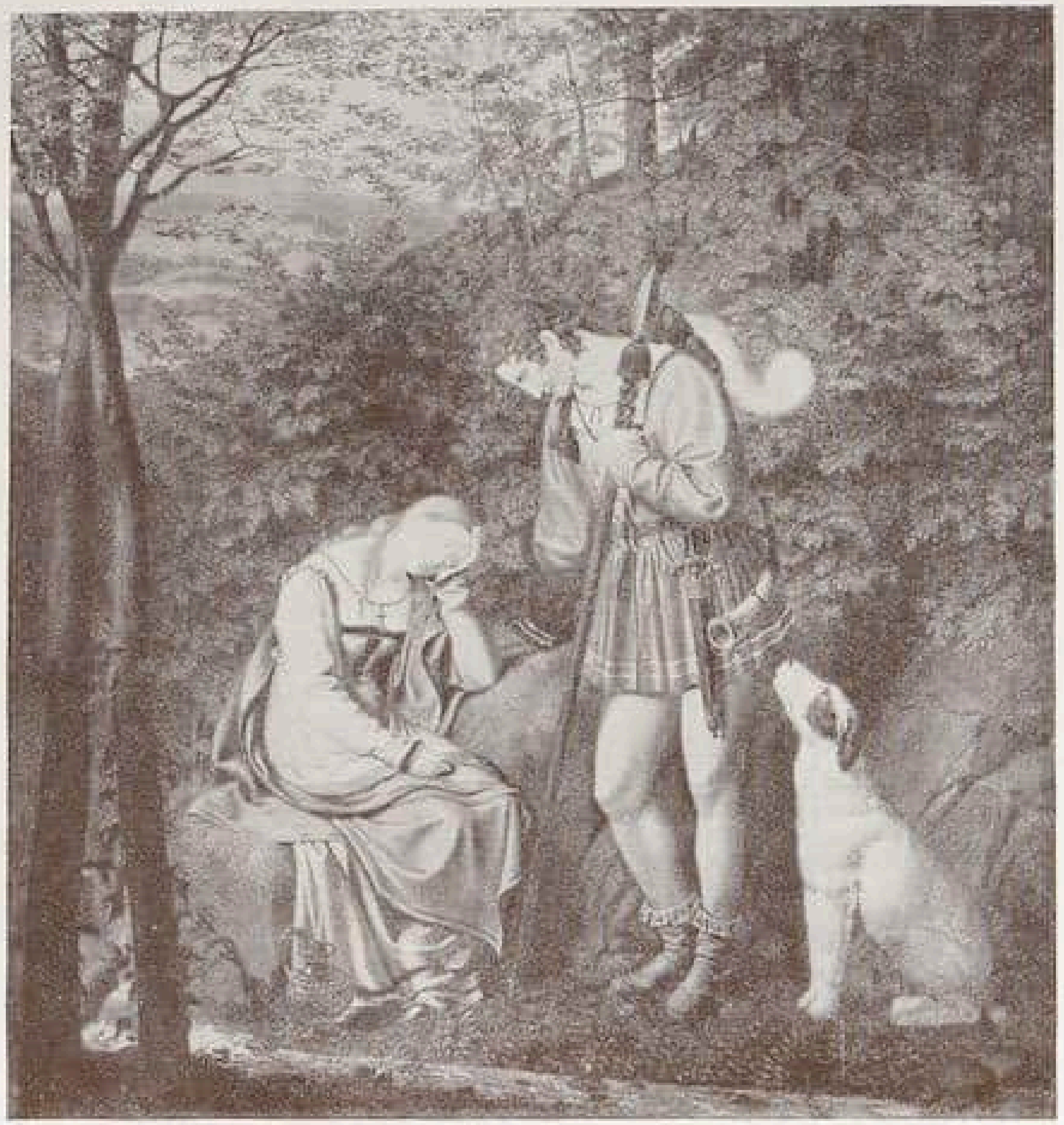
deutschen Museum. Glasgemälde moderner Holländer, die in Arbeit sind, und eine Bank des durch seine Leistungen in der Alfelder Schuhleisten-Fabrik bekannten Architekten Neufert vom Bauhaus werden die geschlossene Wirkung dieses Raumes noch erhöhen.

Zu den Neuerwerbungen müssen auch die 178 Gemälde aus der Fideikommiß-Galerie des Herzogs von Braunschweig gerechnet werden, die nach Kündigung des Leihvertrages angekauft wurden. Vom 19. Jahrhundert ist hier nur weniges von Bedeutung: ein Josef Anton Koch von allerdings ganz seltener Qualität, ein schöner Rottmann, Adam, Quaglio, Isabey, Ahlborn, Brücke, Heinlein, Blanc und Schirmer. Wesentlicher sind die Deutschen des 16. Jahrhunderts: vier Cranachs, Holbeins Melanchthon, Hans von Kulmbach, Altäre von Raphon, Hans von Geismar u.a. Die Hauptmasse machen die Niederländer aus, von denen fast alles von Bedeutung dem Museum erhalten blieb. Was nicht erworben werden konnte, muß durch Neuerwerbungen ersetzt werden.

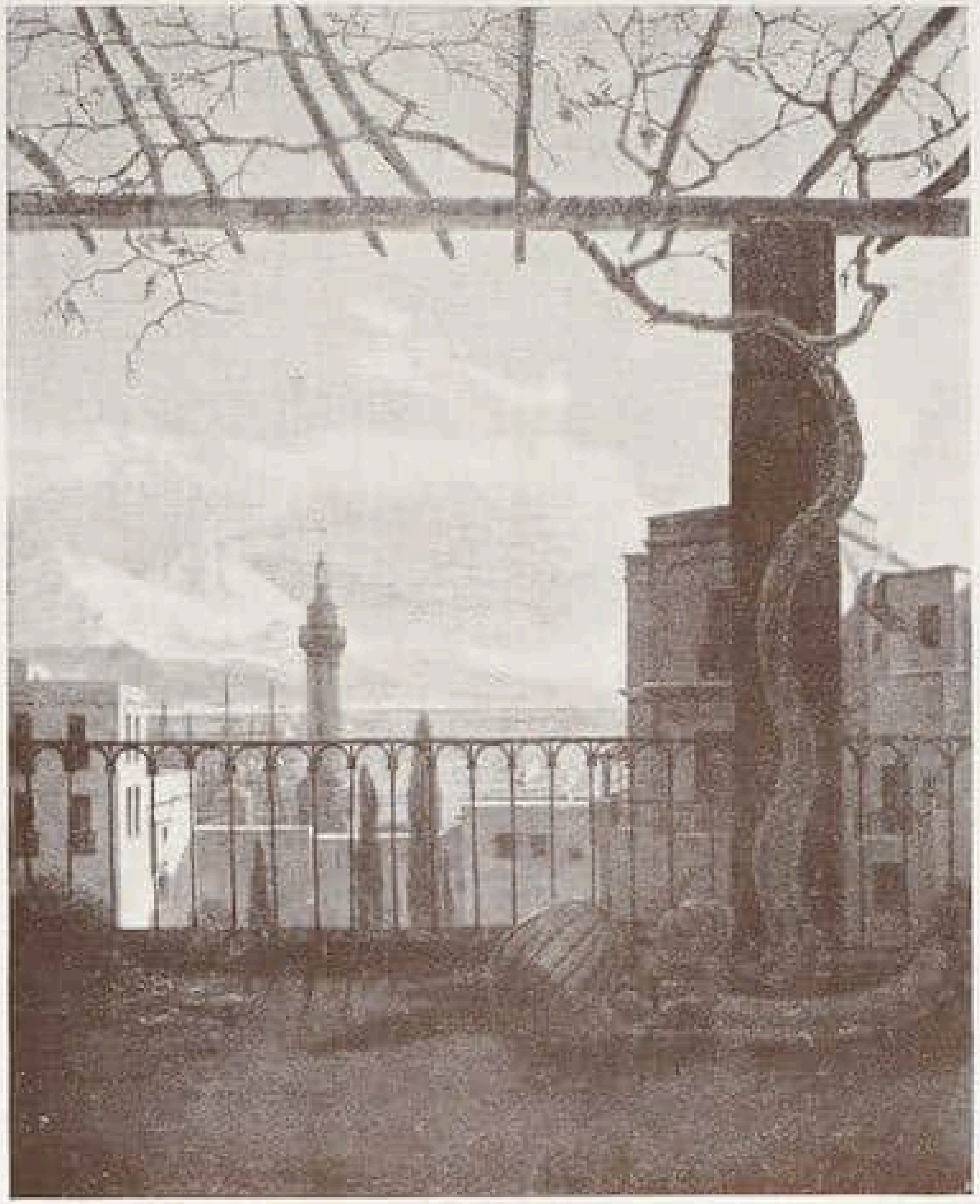
Zunächst soll das bei den Niederländern geschehen und deren Bestand darüber hinaus systematisch so ergänzt werden, daß er ein klares Bild der Entwicklung dieser Periode gibt. Ansätze hierzu sind durch die Neuerwerbung eines Dirk v. Deelen, eines Brouwer, eines Salomon Ruysdael, eines v. Goyen und eines Vermeer v. Haarlem gemacht. Hierauf soll an anderer Stelle näher eingegangen werden.



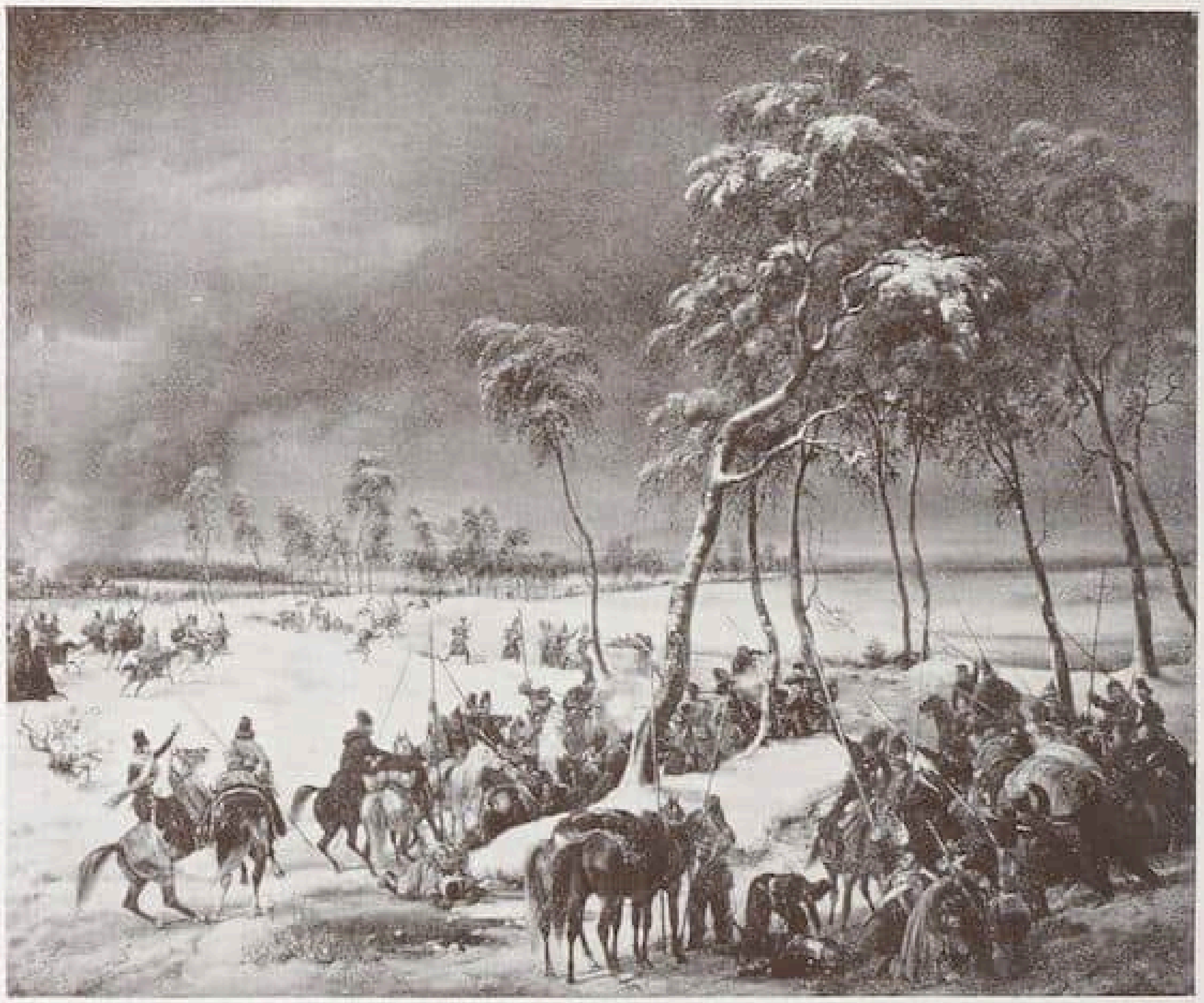
Robert Genin. Elefant



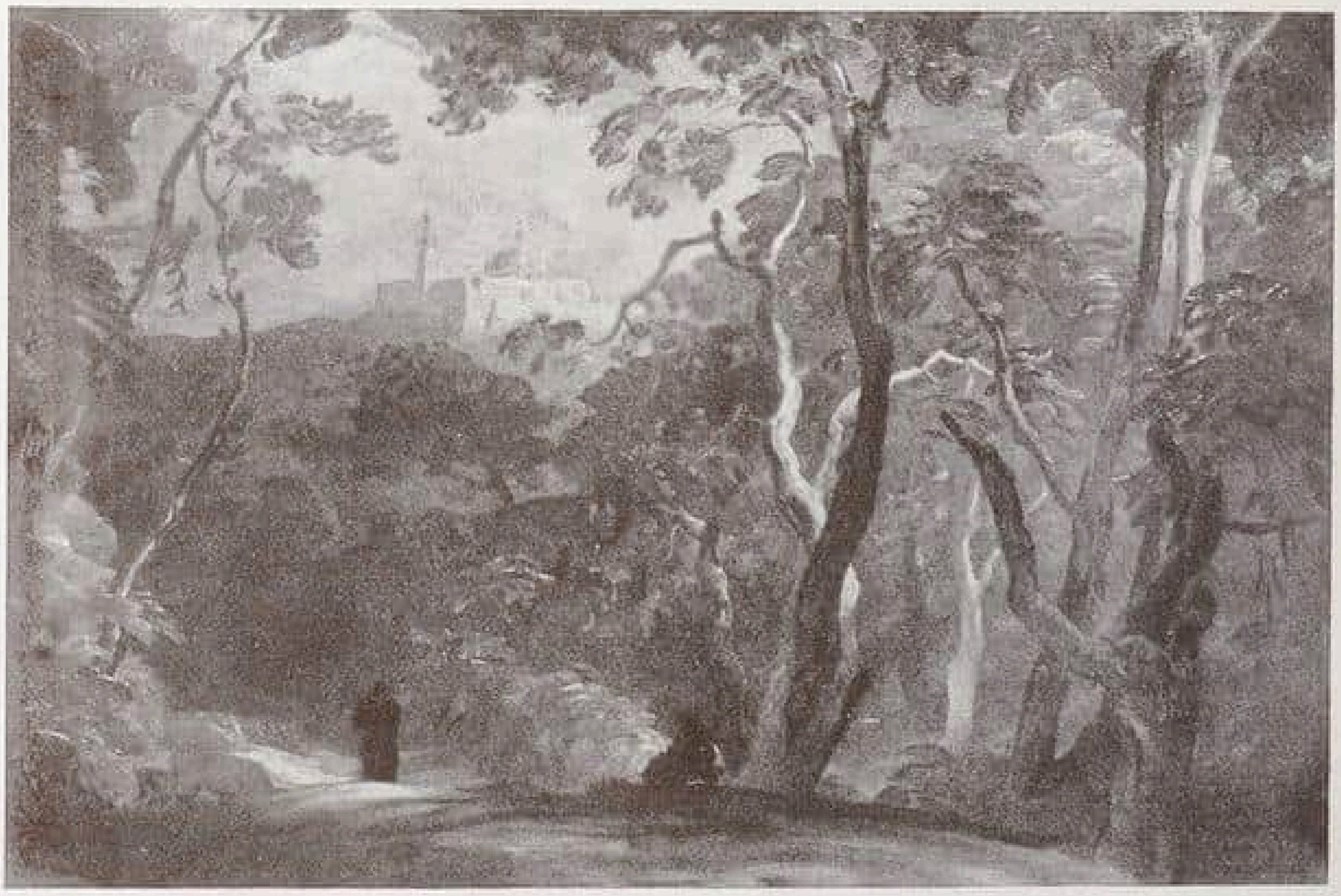
H. A. Dähling Kätchen von Heilbronn und Graf Strahl. Um 1825



Gustav Carus Blick auf den Ätna. 1831

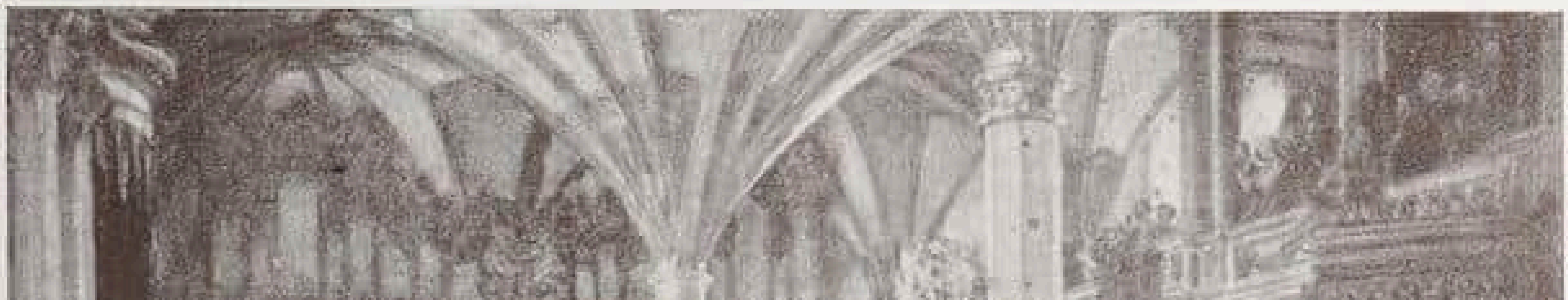


D. Monten Szene aus dem russischen Feldzuge, 1840



Andreas Achenbach Maurischer Park, 1877

Ludwig Richter — Landschaft. 1836



Adolf Menzel — Erste Fassung des Königsberger Krönungsbildes. 1861

Wilh. Ahlborn. Selbstbildnis mit seinem Bruder (der Künstler rechts). 1827

Erdmann Hummel Schachpartie. 1817

Die Bedeutung der prähistorischen und ethnographischen Kunst für die Kunstgeschichte

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von HERBERT KÜHN-Köln

DIE Kunstgeschichte ist eine Erforschung und Darstellung aller Tatsachen, die die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens erkennen lassen in ihrem kausalen Zusammenhang", sagt Tietze[1] in seiner Methode der Kunstgeschichte.

In dieser Definition liegt die Zweiheit der kunstgeschichtlichen Betrachtung begründet. Der Gegenstand der Kunstgeschichte, das Kunstwerk, ist einmal seinem Wesen nach etwas völlig Isoliertes. Durch seinen individuellen Urheber, durch seine Einmaligkeit, durch das hic et hoc in phänomenologischem Sinne ist es isoliert als diskontinuierliche Einzeltatsache. Andererseits ist das Kunstwerk eingebunden in systematische Gesamtheiten, aus denen es sich nicht zu lösen vermag.

In der Eingeschlossenheit in den Stil einer Zeit liegt nicht ein zufälliges Moment, sondern eine Gesetzmäßigkeit, die unbedingt bindend ist. Auch der größte Künstler, auch Michelangelo, auch Rembrandt, ist ganz fest eingebunden in seine Zeit und in ihren Stil. Er vermag neue Wege zu weisen, neue Ziele zu zeigen, er vermag nicht, aus seiner Zeit herauszutreten, sich abzulösen von dem Stil der Zeit, der er verfallen ist.

Die individuelle Funktion ist in der Kunstgeschichte Gegenstand eingehendster Betrachtung gewesen und ist es noch. Bis in die letzten Verästelungen sind die Lebensereignisse und die Schaffensperioden der Künstler durchforscht und durchleuchtet worden. Ungeahnte neue Erkenntnisse sind geschaffen worden, Erkenntnisse, die Vieles in neuem Lichte, Vieles anders, Vieles uns besser verstehen lehrten. Es gelang auch tiefer schürfenden Arbeiten im einzelnen Kunstwerk oder im Lebenswerk des einzelnen Künstlers die Beziehung aufzudecken, die gesetzmäßig besteht zwischen dem individuellen Künstler und seinem Werk, die Gesetzmäßigkeit der Wiederkehr von Jugendstil, reiferem Stil und Stilformen des Alters.

Je weiter die Forschung fortschritt, um so mehr erkannte man das Nebeneinanderliegen der Bausteine, das Fehlen der soziologischen Form der Betrachtung, die das Kunstwerk, die den Künstler sieht unter dem Winkel der Zeit, unter dem Winkel der Gebundenheit, die die Funktion des Zeitstiles aufspürt und deutet.

Diese Frage konnte auch nicht akut werden für eine Zeit, die unter Kunstgeschichte nur die Geschichte der Antike und der näheren europäischen Kunst verstand, für eine Zeit, die in Winckelmanns Begriffen dachte. Die Fragen nach Stilfolgen, nach Notwendigkeiten der Abfolge der Stile, nach Stilgesetzen, konnte nicht aufgeworfen werden, wenn man nur einen Höhepunkt kannte für die Kunst und sonst nur Zeiten des Aufstiegs zu dieser Höhe oder Zeiten des Verfalls.

Es ist kein Zufall, daß gerade in unserer Zeit die Frage nach den Zusammenhängen der Stile eine brennende wurde, daß sie häufig in den Mittelpunkt der Betrachtungen trat.

Wir Menschen des Heute stehen am Ende einer langen künstlerischen Entwicklung und am Anfang einer neuen. Hinter uns liegt eine Zeit, die seit

[1] Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913, S. 30.

der Renaissance die Wiedergabe der Naturformen forderte, sei es als idealisierte Natur, sei es als bewegte, sei es als momentane, zufällige Erscheinung. In unserer Zeit die Anfänge einer Kunst, die sich abwendet von der Natur, die das Kompositorische sucht, das Sein an Stelle des optischen Scheins, das Innen statt des Außen.

Es ist kein Zufall, daß dieser Wandel des Stils die Kunstgeschichte beeindruckt, daß sie bewußt diesen Wandel erlebt und sich selbst Klarheit zu geben sucht über seine Bedingung, über sein Werden, seine Notwendigkeiten. Wölfflins Forschungen gehören in diesen Rahmen, die Untersuchungen Wulffs, Schmarsows, Worringers, Frankls und die von A. E. Brinckmann.

Neben die Untersuchung der individuellen Funktion trat so die begriffliche Festlegung des Gestaltungsprinzips, des Stils. Die Forschung der gemeinschaftlichen künstlerischen Anschauungsweise einer Zeit stellte sich neben das Individuelle.

Diese Forschung, gestärkt durch Riegls Schöpfung des Begriffes „Kunstwollen" bekam einen starken Antrieb durch Wölfflins Formulierung der Begriffe „linear" und „malerisch", eine Formulierung, die ebenfalls zurückgehend auf Riegl[1], durch Wickhoff[2] und Schmarsow[3] stark gefördert worden war, bis Wölfflin[4] sie an der Wandlung von Renaissance zu Barock in fester Form herausarbeitete.

Im Fortgang der Forschung aber mußte immer mehr eine Frage auftauchen, die nicht umgangen werden konnte, die Frage, ob der Gegensatz, den Wölfflin für Renaissance und Barock konstituierte, nur an dieser Stelle gültig ist, oder ob ihm eine gesetzmäßige Gültigkeit für die Kunstgeschichte überhaupt zukommt.

In diesem Zusammenhang wurde zuerst eine Prüfung des Begriffes „Kunstgeschichte" nötig. Man mußte erkennen, daß das, was als Kunstgeschichte ausgegeben war, nicht die Kunstgeschichte war, sondern nur ein Teil des Gebietes: die Geschichte der europäischen Kunst, und auch diese nicht einmal vollständig, denn die Geschichte der früheuropäischen Kunst, die Geschichte der Kunst vom Paläolithikum bis zur Völkerwanderungszeit fehlte bis auf ganz wenige Ansätze vollständig.

Die Frage nach Stilabfolgen, die Frage nach Gesetzlichkeiten im Kunstverlauf erforderte aber notwendig die Übersicht über das Ganze der Kunst, ja, besonders die Kenntnisse der „Anfänge der Kunst", in denen die Stilabfolgen offener und deutlicher zutage liegen. Die kunstgeschichtliche Forschung selbst mußte ihre Grenzen erkennen, sie mußte die Erweiterung ihres Gebietes notwendig fordern. Die Kunstgeschichte mußte die prähistorische und die ethnographische Kunst in den Rahmen der Kunstgeschichte einbeziehen.

Alois Riegl war der erste, der seit Kugler wieder auf die prähistorische Kunst zurückgriff. Er stellte schon 1893 fest: „Bisher hat aber bloß die Anthropologie davon (von den paläothischen Funden) gebührende Notiz genommen, die Kunstgeschichte hat sie fast völlig ignorieren zu dürfen geglaubt"[5].

Wölfflin beklagte sich, daß die begriffliche Forschung nicht Schritt halte

---

[1] Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, 1901.

[2] Wickhoff, Die Wiener Genesis, Jahrbuch der Wiener kunsthistorischen Sammlungen, 1895.

[3] Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstgeschichte, 1905.

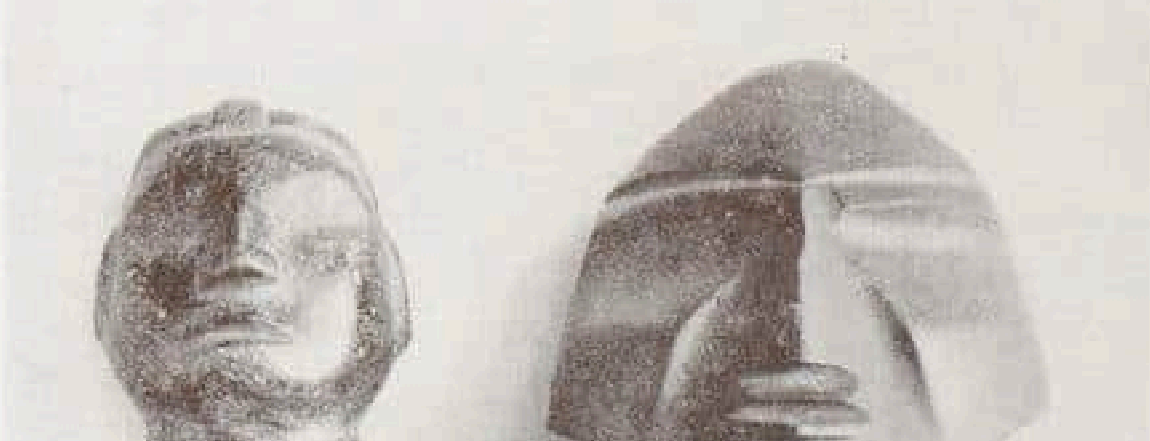
[4] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915.

[5] Alois Riegl, Stilfragen, 1893, S. 17.

Bemaltes Tongefäß vom Mimbres Valley, New Mexiko

(Aus „Ipek", Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst)

Gravierung eines Hasen. Magdalénien (Paläolithikum) Isturiz
Natürliche Größe



Altmexikanische Figuren aus geglättetem Stein
(Aus „Ipek", Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst)

mit der Tatsachenforschung, Schmarsow[1] untersuchte 1907 in der Zeitschrift für Ästhetik die Bedeutung der Völkerpsychologie für die Kunstgeschichte, und Strzygowski erklärte 1923 in seiner Krisis der Geisteswissenschaften[2]: Die Einstellung der Geschichte auf die historische Zeit macht es den einzelnen Fächern der Geisteswissenschaften unmöglich, wissenschaftlich zu arbeiten. Wissenschaft erfordert die Einstellung auf das Ganze in jedem Sinne. Es muß also neben der historischen auch die vorgeschichtliche Zeit hinzugenommen werden." Und weiter: „Ohne diese Einstellung ist Wissenschaft undenkbar."

In einem Aufsatz in der österreichischen Rundschau 1920 S. 37f: „Neue Bahnen der Forschung über Bildende Kunst" und später im Altai-Iran (302) fordert Strzygowski immer wieder die Forschung der soziologischen Funktion der Kunst, der Entwicklungsgeschichte, wie er sagt. Es heißt dort: „Erst durch die Einstellung der Forschung auf den Gesamtkreis der Erde, dadurch, daß kein Unterschied zwischen geschichtlicher und vorgeschichtlicher Zeit gemacht wird, darf auf keimende Ergebnisse gerechnet werden."

Von seiten der Prähistorie und Ethnologie ist immer wieder an die Kunsthistoriker die Aufforderung ergangen, die Anfänge der Kunst in den Kreis ihrer Betrachtungen einzustellen. Schon 1894 machte Ernst Grosse[3] in seiner wertvollen Arbeit über die Anfänge der Kunst der Kunstgeschichte den Vorwurf, sie arbeite mit unzulänglichem Material. Conze[4] sagte von Springer 1897, er fange das kunstgeschichtliche Lehrgebäude mit der Bel-Etage an, Weule[5] sagte 1902, die Geschichte übernehme die Kultur eines Volkes unbesehen in irgendeinem Stadium der Entwicklung. Hoernes[6] erklärte, die Kunstgeschichte beherrsche nicht das Gebiet der Kunst. Und bei Verworn[7], dem Physiologen, heißt es: „So wird auch die Kunstforschung nur richtige Ergebnisse liefern, wenn sie die ganze Entwicklung der Kunst berücksichtigt, von ihren ersten Anfängen bis auf den heutigen Tag."

In der Prähistorie wuchs in der letzten Zeit stark das Verständnis für die kunsthistorische Einstellung zu dem gegebenen Material. H. Seger sagte in einer Besprechung von Scheltemas „Altnordischer Kunst":

„Der Verfasser folgt jener neuen Richtung der Kunstwissenschaft, der es nicht sowohl um reine Tatsachenforschung, wie um das Gestaltungsprinzip, die Begriffsbestimmung des Stils und die Kenntnis seiner Grundgesetze zu tun ist. Diese Neueinstellung hat auch das Verhältnis der Kunstforschung zur Prähistorie geändert. Die ältere Richtung durfte ihr Arbeitsfeld beliebig abgrenzen und die Anfänge der Kunst gesonderten Disziplinen überlassen. Die begriffliche Forschung, der die Kunstentwicklung ein organisches Ganzes ist, hat alle Stufen dieses Wachstums gleichmäßig zu erfassen, ja, gerade die frühesten Kunstformen kommen wegen ihres einfachen, leichter erkenn- und bestimmbaren Charakters für die Untersuchung der künstlerischen Entwicklungsgesetze in allererster Linie in Betracht"[8]. Und Schuchardt[9] erklärte in derselben Zeitschrift, daß die deutschen Vorgeschichtsforscher sich daran

[1] Schmarsow, Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie, Zeitschr. für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, 1907, S. 305—339 und S. 469—500.

[2] Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923, S. 16.

[3] Ernst Grosse, Anfänge der Kunst, Freiburg 1894, S. 9.

[4] A. Conze, Über den Ursprung der bildenden Kunst, 1897.

[5] Weule, Völkerkunde und Urgeschichte im 20. Jahrhundert, 1902, S. 34.

[6] Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst, Wien 1915. 2. Aufl.

[7] Verworn, Die Anfänge der Kunst, Jena 1920, S. 63.

[8] Prähistorische Zeitschrift 1924, S. 151.

[9] Prähistorische Zeitschrift 1924, S. 148.

gewöhnen sollten, klassische Archäologie und Kunstgeschichte als die nächsten Nachbargebiete ihrer Wissenschaft zu betrachten.

Die Schwierigkeiten des Verstehens sind für beide Wissenschaftsgebiete groß. Die prähistorische und auch ebenso die ethnographische Betrachtungsweise unterscheidet sich wesentlich von der kunsthistorischen. Besteht hier die Aufgabe im Sammeln, in Orts- und Zeitbestimmung, in der Kritik der Berichte, soweit sie vorhanden sind, und schließlich in der Aufstellung von Kulturbeziehungen und Entwicklungsreihen [1], so besteht sie dort neben diesen Momenten noch in einer stilgeschichtlichen Verarbeitung, die ihren eigenen Gesetzen folgt und oft ganz andere Wege geht als die Entwicklung der technischen manuellen Fertigkeit.

So entsteht je nach der Lagerung des Schwerpunktes der Betrachtungsweise eine anders geartete Forschung, genau so wie aus der Betrachtung des geschichtlichen Geschehens etwa durch Betonung des Politischen die politische Geschichte, durch Herausarbeitung des Ökonomischen die ökonomische Geschichte, durch Hervorhebung der geistigen Tragkräfte die Geschichte der Philosophie entstehen muß.

Die prähistorische und ethnographische Kunstforschung ist so eine eigene Wissenschaft, die die Ergebnisse der Prähistorie und Ethnographie benutzend, einen speziellen Zweig der Kunstwissenschaft darstellt.

Nicht zu allen Zeiten war die Kunstgeschichte an den Anfängen der Kunst und der Kunst Außereuropas achtlos vorübergegangen.

Unter dem Einfluß Hegels, Herders, Humboldts hatte die Kunstgeschichte einmal den größeren Gesichtskreis, unter dem sie die Kunstgeschichte der Welt zu betrachten suchte. Kugler stellte die Kunstgeschichte auf die Sichtung der Denkmäler des Erdkreises ein, er untersuchte 1843 die Geschichte der mexikanischen, der indianischen, der afrikanischen Kunst und die unserer Vorzeit. Schnaase tat das gleiche, er sagte in seiner Einleitung der Kunstgeschichte, die er im selben Jahr herausgab:

„Um den Tag zu verstehen, müssen wir aus der Nacht durch die Dämmerung schreiten“ [2].

War so in dieser ersten Blütezeit der Kunstgeschichte die Bedeutung der prähistorischen Kunst für die Kunstgeschichte eine Frage der tieferen Erkenntnis, so bekommt sie für unsere Zeit neben dem erkenntnismäßigen Faktor einen ganz anderen: den des Beziehungszusammenhangs.

Es darf nicht mehr genügen, die Kunst der Vorzeit, die Kunst der Naturvölker gesondert als allein bestehende Gruppen zu untersuchen, ein Weg, den Woermann [3] eingeschlagen hat und den Strzygowski [4] wohl mit Recht monierte, es muß die Aufgabe sein, die Kunst der Urvölker und Naturvölker lebendig einzubinden in das große Gebiet der Kunstgeschichte, die Beziehungen aufzudecken, die einmal direkt bestehen, die andererseits gesetzmäßig vorliegen.

Unter diesem Gesichtspunkte gesehen, dürfte die Bedeutung der prähistorischen und ethnographischen Kunst für die Kunstgeschichte von außerordentlichem Wert sein, von so grundlegendem Wert, daß sie viele der herrschenden Lehrmeinungen umzugestalten geeignet erscheint.

Die prähistorische Kunst wird nachweisen, daß es irrtümlich war, die nordische Kunst der ersten geschichtlichen Zeit, die romanische, die gotische

---

[1] Vgl. Graebner, Methode der Ethnologie, Heidelberg 1911.
[2] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Düsseldorf 1843, S. 99.
[3] Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.
[4] Strzygowski, Krisis der Geisteswissenschaften, 1923, S. 113.

Kunst abzuleiten aus der Antike. Sie wird beweisen, daß diese Kunst ganz geraden Weges entspringt aus der Kunst der Zeit der Völkerwanderung. Das Problem der byzantinischen Kunst wird in diesem Zusammenhang allein gedeutet werden können.

Wenn so erstens direkt ganz andere Gesichtspunkte auftauchen, so werden zweitens noch viel wichtigere ändernde Momente aufspringen bei der Frage der Stilzusammenhänge und Gegensätze.

An der Kunst des Neolithikums, der Bronzezeit und ersten Eisenzeit gemessen, zerfallen plötzlich Wölfflins Grundbegriffe von zeichnerisch und malerisch. Diese Begriffe, so fruchtbar für die Zeit von Renaissance und Barock, sind nicht zureichend für die abstrakte, geometrische Kunst dieser Zeit. Sie sind ebenso unzureichend für die Kunst Afrikas, der Südsee, eines Teils von Amerika. Sie haben plötzlich unter dem Gesichtspunkt der gesamten Kunst der Welt nur eine Teilbedeutung, die sie an eine bestimmte Form kettet. Und ebenso ergeht es den anderen Begriffen, die aus der europäischen Kunst für die Kunst Europas abgezogen sind.

Es ist die Bedeutung der prähistorischen Kunst, daß sie ganz anders geartete Stilgruppen hart nebeneinander stellt. Neben der naturhaften Kunst des Paläolithikums steht die naturabgewandte des Neolithikums. Die Übergänge, das Werden der Stile, ist deutlich und scharf.

Zwei Stilgegensätze offenbaren sich für die Kunst: einmal ein naturhafter Stil, den ich den sensorischen, wegen seiner Beziehung auf die Sinne, nennen möchte[1]. Dieser Stil erscheint im Paläolithikum, in kretisch-mykenischer Kunst, in Benin, in Afrika, im Mexiko der Tolteken und Mayavölker, im Peru des mittleren Reiches, dann in der klassischen Kunst der Griechen, und später seit der Renaissance in Europa bis zu den Impressionisten.

Der andere Stil, der sich abwendet von der Natur — der imaginative Stil — der zum Geometrischen führt, zum Dreieck, zum Kreis, zur Linie, steht dem Sensorischen durchaus entgegen, sein Wesen, sein Ziel, seine Entwicklungsgesetze sind andere. Und alle Begriffe, vom sensorischen Stil her gewonnen, zerschellen an seiner Eigengesetzlichkeit. Er lebt in der Kunst des Neolithikums, der Bronzezeit und ersten Eisenzeit. Später in der romanischen und gotischen Kunst, in der byzantinischen Kunst, in der Kunst der Neger Afrikas, der Völker der Südsee und Indonesiens, eines Teiles der Indianer Amerikas.

Im sensorischen Stil geht die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen im Sinne Wölfflins und im Fortgang wieder vom Malerischen zum Linearen, im imaginativen Stil dagegen geht die Entwicklung vom Linearen zum Organisch-Stilisierten und schließlich zum Kristallinischen und wieder weiter zum Organisch-Stilisierten und zum neuen Erwachen des Sensorischen. Als Gegenpole stehen so gegenüber die höchste Entfaltung des Sensorischen, das Malerische, und die höchste Entfaltung des Imaginativen, das Kristallinische. Diese Wellenbewegung, die eine bestimmte Gesetzmäßigkeit einschließt, in ihrer einfachsten, klarsten, reinsten Form aufzeigen zu können, das ist die Bedeutung der prähistorischen Kunst[2].

Diese Stilbewegungen, hier nur in den Grundzügen roh gezeichnet, in ihren Einzelheiten genauer zu erforschen, ist die Aufgabe der prähistorischen Kunstforschung, der ergänzend und bereichernd die ethnologische Kunstforschung zur Seite treten kann. Es wird das notwendigste Erfordernis aller

---

[1] Herbert Kühn, Die Kunst der Primitiven, München 1923, S. 11.

[2] Vgl. Herbert Kühn, Artikel „Primitive Kunst" in Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Berlin. [Unter der Presse.]

kommenden Stilforschung sein, tief einzudringen einmal in die formalen Bewegungsrichtungen der prähistorischen Kunst, zweitens in ihre geistigen Triebkräfte und in die richtunggebenden Impulse.

Die Stilbewegungen der historischen Zeit sind begleitet von der Kenntnis des Vergangenen; der Rückblick auf einen ähnlich gerichteten Stilwillen (etwa Renaissance — Antike) erleichtert der späteren Zeit die Ausbildung ihres Stils. Ganz anders ist das in den prähistorischen Zeiten. Hier ist jede Stilbewegung einfacher, klarer, fester in ihrem Willen; ohne die Kenntnis der vorhergegangenen Stilarten erwächst folgerichtig der neue Stil, der sich an die Stelle des alten stellt. Will die Stilforschung der Kunstgeschichte zu allgemeingültigen Gesetzen der Stilbewegung gelangen, so wird sie ihren Hebel anzusetzen haben bei der prähistorischen Kunst. Es ist deshalb Scheltema zuzustimmen, wenn er sagt[1]: „Wir ... können behaupten, daß gerade die vorgeschichtlichen, d.h. die frühesten Kunsterscheinungen ganz besonderen Anspruch auf Beachtung durch die moderne Kunstwissenschaft erheben.... Es sind gerade die frühesten, unscheinbarsten Kunstformen, die für die Untersuchung der künstlerischen Entwicklungsgesetze in allererster Linie in Betracht kommen."

Kann so die prähistorische Kunst erstens durch direkten Zusammenhang neue Wege weisen, zweitens durch die Stilbeziehungen, deren einfachste Formen sie zu zeigen vermag, so kann sie drittens auch den Grund legen für eine ganz hervorragende Erweiterung der Erkenntnis: sie ist imstande, die Grundlage zu bieten für die Beantwortung einer Frage, die immer wieder laut geworden ist, die aber ohne Einbeziehung der prähistorischen Kunst eine eindeutige Lösung noch nicht erfahren konnte: die Frage nach der Notwendigkeit des künstlerischen Stilwandels.

Man hat den Stilwandel entweder aus Ermüdung oder aus Erfindung erklärt. Beide Formen reichen nicht aus, den Wandel der Stile zu deuten, schon Wundt[2] hat darauf hingewiesen, daß diese Theorie aus der Reflexion über individuelle Erfahrungen gewonnen ist.

Mag man als Grundlage des Stilwandels den Wandel des geistigen Lebens sehen, wie es vielfach geschieht, mag man die Wandlungen der Ökonomie als Basis betrachten oder nur die Korrelation von Kunststil, geistigem Leben und Wirtschaft feststellen, in jedem Fall wird auch für diese Forschungen die prähistorische Kunstgeschichte die geeigneten Ausgangspunkte liefern.

Die prähistorische Wirtschaftsform ist ebenso eindeutig wie die Kunstform. Eine Korrelation von Kunststil und Wirtschaft für die prähistorischen Epochen ist schon früh[3] beobachtet worden. Der sensorischen Kunst entspricht eine bestimmte Wirtschaftsform, und damit ein bestimmtes Denken in Religion, Recht und Staat und der imaginativen Kunst entspricht ein bestimmtes Wirtschaftssystem mit ganz anders gerichtetem Denken in denselben Gebieten. Der Wirtschaftsform, die Bücher[4] die vorwirtschaftliche nennt, Hoernes[5] die parasitische, der Stufe, auf der der Mensch nicht produziert, sondern aufnimmt, was er findet, auf der er Pflanzen sammelt und Tiere jagt, entspricht ein wenig problematisches, nur magisches Denken[6] und eine einfache sensorische naturnachahmende Kunst. Eine — wenn ich so sagen darf — konsumtive Kunst —

---

[1] Adama von Scheltema, Die altnordische Kunst, Berlin 1923, S. IX.
[2] Wilh. Wundt, Völkerpsychologie, III. Bd., S. 321, Leipzig 1923, 4. Aufl.
[3] Am deutlichsten bei Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst, Wien 1898, 1. Aufl.
[4] Bücher, Entstehung der Volkswirtschaft, Tübingen 1919, 12. Aufl.
[5] Hoernes, Natur und Urgeschichte des Menschen, Wien und Leipzig 1919.
[6] Vgl. Graebner, Das Weltbild der Primitiven, München 1924, S. 14—31.

die aufnimmt ohne selbst umzugestalten bei einer im wesentlichen konsumtiv gerichteten Wirtschaft.

Ganz anders wird die Wirtschaft im Neolithikum, in der Bronzezeit und ersten Eisenzeit. Der Mensch hat ganz allmählich begonnen, Neues zu schaffen, zu produzieren, das Naturgegebene umzugestalten, seine eigenen Formen der Umwelt aufzuerlegen: die mehr produktiv gerichtete Wirtschaft ist entstanden, in der Gefäße geformt, Ackerbau getrieben, Häuser gebaut werden. Der Mensch ist seßhaft geworden.

Das geistige Leben ist gewandelt, der Mensch ist tief religiös gerichtet, Totenkult beherrscht die Zeit, Mystik und Animismus. Die Kunst ist ganz stilisiert, imaginativ geworden, das im Geiste umgeformte Bild, das Geometrische, das Gesetzmäßige steht voran. Man kann so sprechen von einem produktiven Stil, der im Gegensatz steht zu dem einfachen aufnehmenden, dem konsumtiven.

Nach seinem Abklingen wieder der sensorisch-konsumtive Stil und wieder lassen sich die Notwendigkeiten des Wandels erweisen an der Wirtschaftsform und an der Form des Denkens. Es liegt hier nicht in meiner Aufgabe, diese Fragen zu verfolgen, die Priorität eines der Faktoren oder die Korrelation zu untersuchen, wichtig ist nicht die Lösung, sondern die Stellung der Fragen und die Aufzeigung des Weges zu ihrer Lösung.

Alle diese Probleme sind nicht zu lösen ohne die Kenntnis der prähistorischen Kunst, ohne die Kenntnis der Anfänge der Kunst.

Die mittelalterliche Kunst ist nicht zu verstehen ohne die vorgeschichtliche Kunst, aus der sie folgerichtig herauswächst, die Probleme der Stilzusammenhänge und dann die Probleme der Notwendigkeit des Stilwandels können von der prähistorischen Kunstforschung aus die stärkste Förderung erfahren. Die Forschung der vorgeschichtlichen Kunst wird für die kommende Kunstgeschichte von grundlegender Bedeutung sein, denn sie wird lehren, die Kunstgeschichte nicht als eine Summe vieler Einzelheiten zu sehen, sondern als eine Ganzheit, deren sämtliche Glieder von gleicher Bedeutung sind.

* * *

Anmerkung der Schriftleitung. Der obige Beitrag wurde — stark gekürzt — dem neuen „Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst" entnommen (Ipek, Bd. IV, Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig), in dem der Herausgeber, Dr. Herbert Kühn, einleitend die Aufgaben der prähistorischen und ethnographischen Forschung für die Kunstgeschichte noch etwas eingehender als in dem hier mitgeteilten Abschnitt entwickelt. Das neue Jahrbuch ist unter Anteilnahme sämtlicher führenden Gelehrten in Europa und Amerika geworden und vereinigt reich durch Tafeln illustrierte Beiträge in den vier führenden Weltsprachen. Es bedeutet daher auf einem neuen Gebiet der Kunstgeschichte ein Dokument internationaler wissenschaftlicher Gemeinsamkeit, das man nach der jahrelangen Isolierung Deutschlands doppelt freudig begrüßen darf.

Die Sakristeipforte der Pfarrkirche zu Mondsee in Oberösterreich

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — Von P. E. VONDOERFER

DIE harmonische Zusammenstimmung von Architektur und Plastik ist auch der deutschen Sondergotik eigen: ein sanft gleitender Übergang von der schlichten Linie zum zierlichen, schlank in die Höhe wachsenden architektonischen Zierrat, dem sich sodann die in nicht minder strenger Tradition gehaltene Skulptur willig anschmiegt.

Daß hier (in der Mondseegegend) die Plastik, wie übrigens in der ganzen Umgebung — soweit sie nicht aus Tirol stammt — ausgesprochen bayrische Züge trägt, muß wohl nicht besonders hervorgehoben werden. Auch die gotische Architektur der ganzen Gegend mit dem immer wiederkehrenden Netzornament der Decke, besonders im Hauptschiffe der Kirchen, verrät, obwohl in manchem Sinne eine lokale, nichts vom süddeutschen Schlage Abweichendes[1].

Hingegen ist das unzerstörte Gesamtbild der Mondseer Sakristeipforte ein seltenes. Denn nicht allzu häufig sind mittelalterliche oder gotische Metalltüren dort, wo sie hingehören, vorhanden, da sie, vielfach losgelöst aus ihrem imposanten Rahmen, in die Museen wanderten.

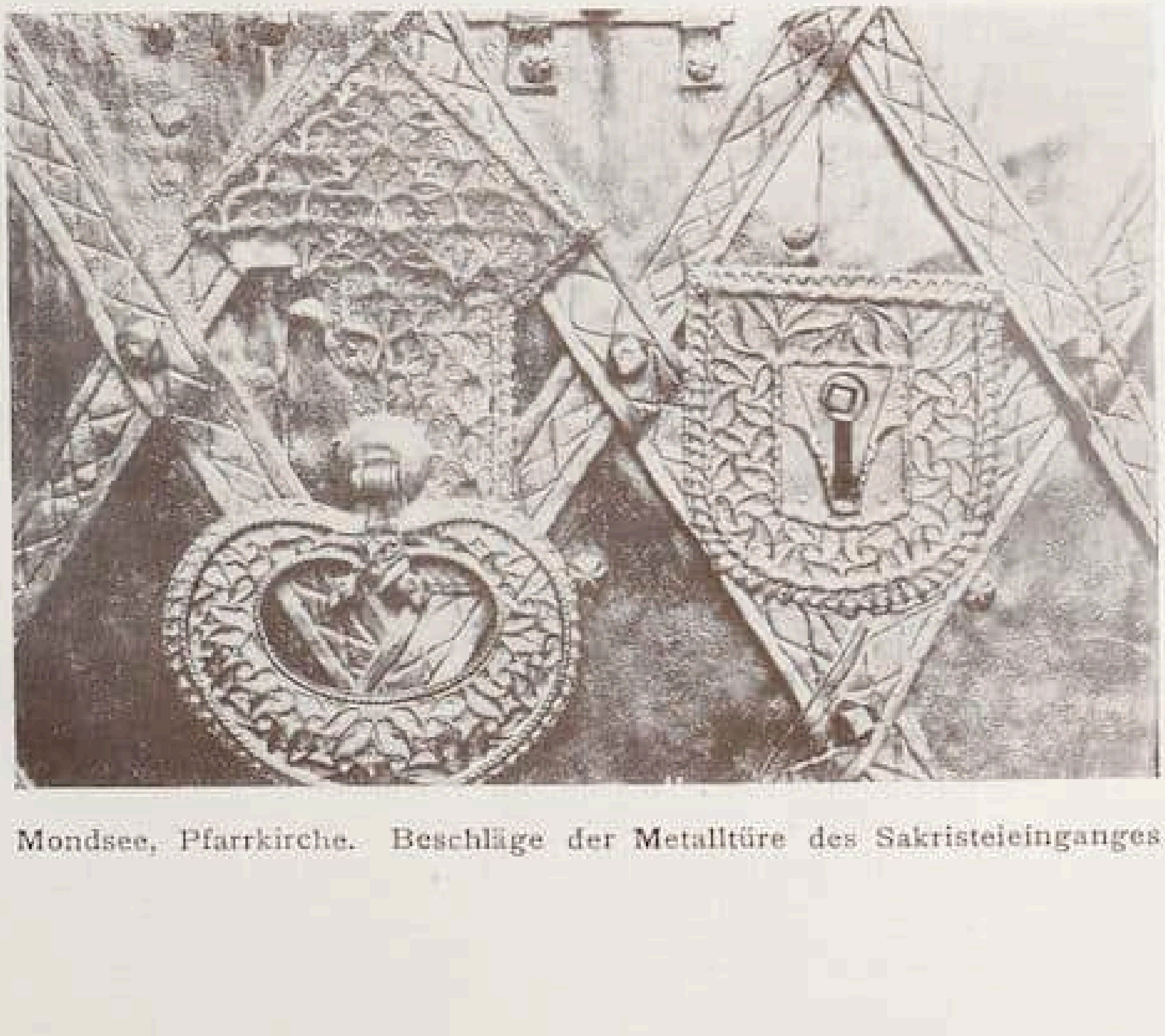
Das Beschläge der Türe kennzeichnet das im 14.—15. Jahrhundert beliebte, flach aufgelegte, durchbrochene Ornament, welches in der ursprünglichen Fassung mit seiner Verzinnung auf farbiger Unterlage — hier früher rotes Pergament; die ursprüngliche, im Kolorit und Technik fesselnde Wirkung ist leider durch modernen grünen Anstrich verloren gegangen — das Malerische mit Vorliebe betonte. Hierfür ist es noch besonders charakteristisch, daß das an den Kreuzpunkten festgenagelte Bandbeschläge in der Bearbeitung sichtlich stark vernachlässigt wurde, um gewissermaßen mit seiner plumpen Massivität durch das Hauptbeschläge — Schloß und Ring samt Unterlage — das gotische Zartgefühl für minutiöse Ornamentik um so deutlicher hervortreten zu lassen. Das spielende, reich verschlungene Astwerk mit seinen dreiblättrigen Enden und Zweigelchen, hier an dem den Ring tragenden Beschläge, fand sowohl in den germanischen (vor allem in Süddeutschland, wie etwa Tirol) — besonders bei schmiedeeisernen Gittern —, als auch in den romanischen Ländern vielfach Anwendung. Es gehört zu jenen dekorativen Ornamenten, die zum Musterstandard wurden, der sich im Kunsthandwerk bis in die Jetztzeit, vielfach und mannigfach verwertet, vorfindet, aber die der Gotik eigene feine Empfindung für den ornamentalen Entwurf allmählich einbüßt. (Bekanntlich ist das gleiche auch bei Architektur der Fall.) Nicht bloß im stets variierenden, formenreichen Entwurf kehrt dieses Ornament immer wieder, auch stufenweise herab, selbst bis zur möglichst einfachen Liniengebung mit nur einmaligem Motiv, wie beispielsweise bei Türklopfern, läßt sich dasselbe im Zeitalter seiner stilreinen Entfaltung verfolgen.

---

[1] Das Gebiet erstreckt sich von Salzburg bis zur Mondsee-, Aber- und Atterseegegend.

Die St. Wolfganger Kirche (früher zur ehemaligen Mondseer Benediktiner Abtei gehörend) besitzt eine der Mondseer sehr ähnliche Sakristeipforte, deren obere, zeitgemäße, der figürlichen Plastik ebenso als Rahmen dienende, architektonische Gliederung nach außen hin mit barocken Zutaten empfindlich gestört wurde. Den unter Baldachinen stehenden sind auf den Flächen an Stelle der abgenommenen Turmspitzen über die ersteren weitere, zeitgemäße Figuren angegliedert worden (die knapp auf der Kreuzblume des auslaufenden Spitzbogens stehende des Erzengels Michael ist eine barocke Zutat). Die Gruppierung als solche ist im Gegensatz zum Mondseer Beispiel — dort der edlen, schlanken Linie des Spitzbogens folgend — eine in Unordnung geratene.

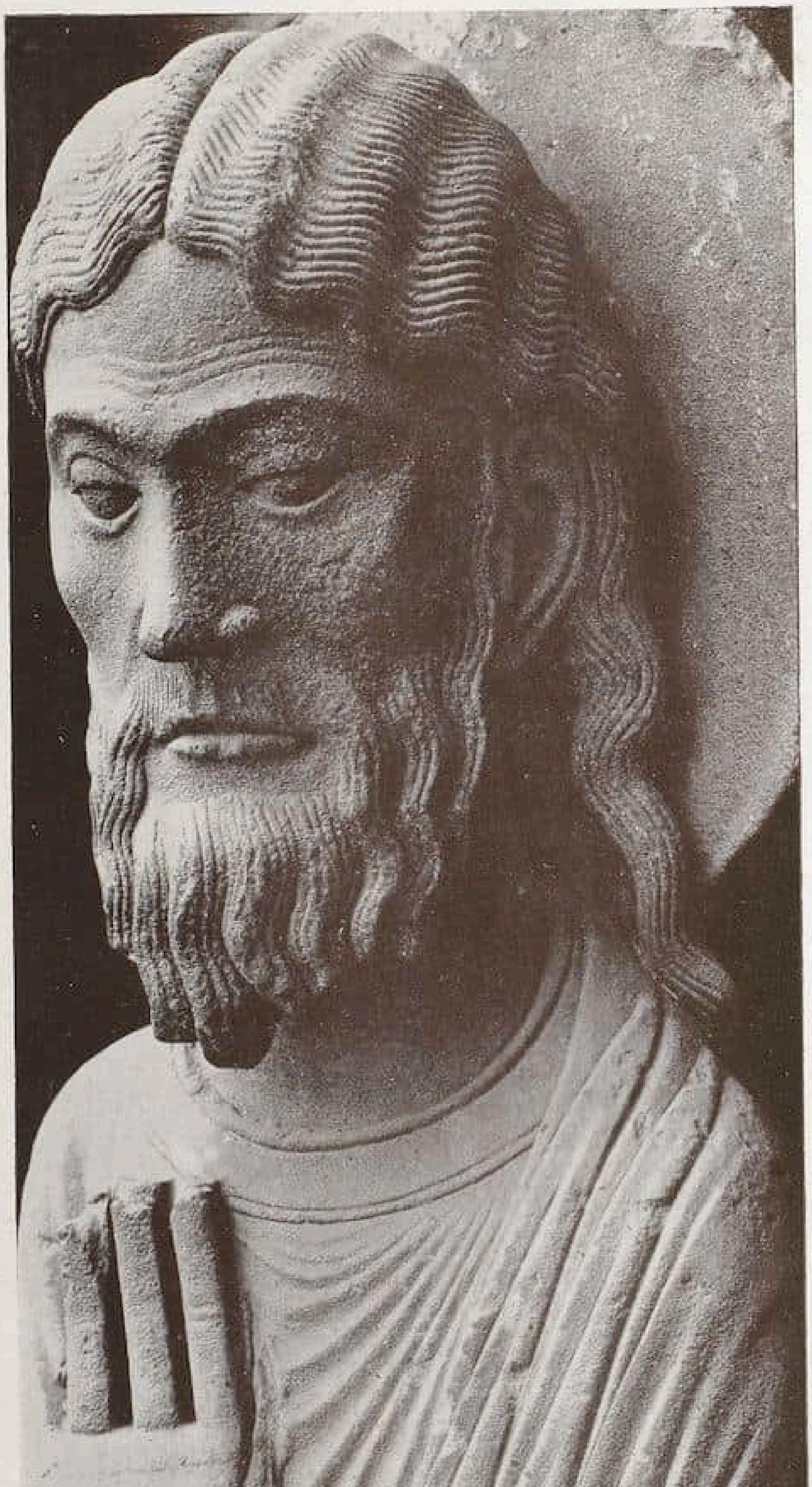
Mondsee, Pfarrkirche. Sakristeieingang. 15. Jahrh.



Mondsee, Pfarrkirche. Beschläge der Metalltüre des Sakristeieinganges

Chartres. Nördliches Westportal

Siehe hierzu unter der Rubrik „Neue Bücher" dieses Heftes
Ein neues Monumentalwerk über die Kathedrale von Chartres



Chartres. Mittleres Westportal

Mittleres Westportal

Östliches Nordportal

C h a r t r e s

RUNDSCHAU

Sammlungen

AUS DER BERLINER NATIONALGALERIE

Paul Ortwin Rave hat im 20. Heft des „Cicerone“ an Hand eines biographischen Abrisses die bestechendsten unter den Jugendarbeiten Julius Hübners veröffentlicht, die jetzt in einer dankenswerten kleinen Ausstellung der Berliner Galerie versammelt sind. Es erübrigt sich somit, an dieser Stelle näher auf eine Veranstaltung einzugehen, die nicht nur als Fortsetzung des planmäßigen Bestrebens von Wert ist, gewisse bislang weniger deutliche Künstlergestalten des vorigen Jahrhunderts in ihren persönlichen Umrissen erkennbar werden zu lassen, sondern wirklich einen besonders im Einzel- und Gruppenporträt durch plastische Lebendigkeit und feine Eindringlichkeit hervorragenden Meister neu zu Ehren bringt. Leider mußte in der durch Zeichnungen und Aquarellstudien erweiterten Folge der Gemälde das von der Jahrhundertausstellung her bekannte Bildnis seines Töchterchens, ein in der kräftigen Anmut des Gepräges sehr kennzeichnendes Stück, entbehrt werden.

Gleichzeitig übergab die Nationalgalerie einige Neuerwerbungen, als deren wichtigste das 1815 verfaßte Frühwerk des Joh. Fr. Overbeck mit dem Thema „Christus im Hause des Lazarus“ anzusehen ist, ein Bild, das in der figürlichen Ordnung und Gebärdung, in seinem warmen Goldklang, in der feinen Einfachheit aller säumenden und rahmenden Linien eine untheatralische, sanft flutende Schönheit birgt, vor der man einmal das Bedingte und Abgeleitete nazarenischer Malerei vergißt, eingefangen von dem stillen Ernst der Köpfe und der doch ganz eigenen Musik des Ganzen. Ferner konnten von Friedrich Wasmann, den die Leihgabe der Grönvoldschen Sammlung an dieser Stelle früher so umfassend veranschaulicht hat, nicht weniger als fünf gemalte und eine ganze Folge gezeichneter Bildnisse aus eben diesem Besitz übernommen werden, meist Frauenantlitze mit herbkräftigen Zügen und klarem Auge, aufgenommen in fast vollständigem Frontal und unter Betonung der linearen Elemente, so vor allem der sorgsamen Haarflechten. Die malerische Behandlung ist bei Wasmann mitunter etwas ungeschmeidig und hart, aber gerade diese Primitivität kann dann, etwa bei einem Gruppenbild mit drei Kindern, besondere Reize ergeben. Schließlich ist eine große Gebirgslandschaft von dem Friedrich-Schüler E. F. Oehme angekauft worden, eine Darstellung des Wetterhorns aus dem Jahre 1829, deren Vorzüge glaubhafter Raumwirkung und aufmerksamer Durchführung der Mittelgrundpartien doch nicht hinreichen, ein mehr historisches Interesse in unmittelbare Ergriffenheit umzusetzen.

Willi Wolfradt.

PRAGER SAMMLUNGEN

Rudolfinische Sammlungen findet man hier nicht mehr. Kaum noch ärmliche Reste, die man aus verschütteten Burggräben (A.-de-Vries-Bronzen und Antiken!) und aus Tischlerwerkstätten (Dürers Rosenkranzfest!) hervorgezogen hat. Die Methode Josephs II. hat da gründlich aufgeräumt, auch mit dem, was das Jahrhundert vor ihm noch nicht verschleudert hatte. Und über der mittelalterlichen Kunst haben die Hussiten gewütet. Dies der Grund, warum man bei so bedeutender Malerei fast keine Plastik aus dem Mittelalter findet. Mit dem Barock steht's besser. Seine Bildhauer brauchen keine Museen, die haben ihre Werke auf Brücken und Straßen gestellt. Maler gab es nicht eben sehr bedeutende. Die Architektur überwältigt draußen. Das 19. Jahrhundert hat gemalt. Man sieht es in den Galerien, über die hier schon referiert wurde.

Also wenig alte Kunst in Prag. Immerhin — die Art, wie gesammelt bzw. placiert wird, läßt sie noch viel weniger erscheinen, als sie ist. Man verzettelt sich hier in lauter Sondersammlungen — die alle staatlich oder städtisch sind —, jede für sich wenig besagen, vereinigt aber doch ein ganz hübsches Bild bieten könnten. Da ist z. B. das Böhmische Nationalmuseum. Jeder Besucher Prags stolpert hinein, weil es unvermeidlich ist. Flackt es doch wie ein Untier hoch oben am Wenzelsplatz. Und jedem geht's gleich: er irrt eine Stunde oder zwei durch die in einem unmöglichen Gebäude aufgestapelten Steinhaufen und Vögelskelette — es ist hier nämlich eine nicht unbedeutende paläontologische Sammlung —, um zum Schluß beim Portier zu erfahren, daß irgendwo unter den Riesensälen auch einer oder zwei mit mittelalterlicher Plastik u. dgl. zu finden seien. Jedoch — der Unglückliche ist zu müde, um die Irrfahrt nochmals zu wagen. So verläßt er diesen Ort mit Gefühlen eines enttäuschten Kunstfreunds, dem Steine statt Brot geboten wurden. Wer zufällig doch ins versteckte „Paradies“ gelangte, sieht ein Dutzend spätgotischer Schnitzwerke, wor-

unter eine sehr schöne, stark fränkisch beeinflußte Grablegung in sehr zarter Linienführung aus Südböhmen. Drum herum in Kästen und Vitrinen viel Kleinzeug, darunter einige Seltenheiten an Abtsinsignien, Reliquiarien und Ringen. Weiter hinauf die Zeiten schönes Steinzeug, Gläser und vor allem gute Majolikas. Ein Provinzmuseum kleinsten Ausmaßes also, dem man nur zu sehr die zufällige Zusammensetzung ansieht.

Wieder ein Bruchstück mittelalterlicher Kunst findet man im Kunstgewerbemuseum. Dessen Stärke sind die böhmischen Gläser, deren Grundstock die schöne Lannasche Sammlung bildet. Die mittelalterlichen Stücke sind wieder nur Zufallsacquisitionen, die hier recht an die Seite gedrückt wirken. Dabei sind aber schöne Stücke darunter, so ein Schnitzaltar des 15. Jahrhunderts aus dem Schittenhofener Bezirk im Böhmer Wald, dann eine ungefähr gleichzeitige Pietà, ebenfalls südböhmischen Ursprungs. Drumherum wieder Kleinigkeiten, die hier zersplittern, in größeren Rahmen gefaßt aber gutes Füllwerk bilden könnten.

Wieder manches an mittelalterlicher Kunst findet man im Städtischen Museum. Dieses liebevoll besorgte Museum ist viel zu wenig bekannt. Zwar auch ein erschröcklicher Kasten im klassischen Museumsstil, d. h. man ersäuft in den Räumen. Und viel zu voll. Schuld daran ist der Mangel jeglicher Depoträume, so daß das Museum selbst zugleich Depot sein muß. Worunter manches gute Stück zu leiden hat. Hier findet man alles, was mit Prag nur irgendwie in Beziehung gebracht werden kann. Stadtansichten vom 13. Jahrhundert bis heute; Zunftinsignien, Privilegien, Siegel, Kästen, Sterbetücher, die Folterkammer; Gläser in Fülle, darunter das älteste Prager aus dem 14. Jahrhundert und die schönen Doppelwandgläser, dann Porzellan verschiedenster Manufakturen, wie es eben in Prag zusammenkam. So ein richtiges Lokalpatriotenmuseum also! Und doch mehr. Dafür sorgt eben die in Prag geschaffene Kunst. Die Plastik vor allem. Da sind aus dem Mittelalter schöne Pietàs, Marienstatuen, eine Anna selbdritt, alle aus dem 14. Jahrhundert, ein schöner Kruzifixus aus dem 13. Jahrhundert und manches andere, was gewichtigere Aufstellung verdiente. Dann die reiche Barockplastik, hervorzuheben zwei goldene Statuen des hl. Thomas, überlebensgroßer hl. Wenzel, ein Kruzifixus typisch Prager Barocks, Rahmen, Gitter, Schlösser, Möbel. Genug, um Prager Kunstschaffen würdigen zu lernen, manches, was darüber hinausführt. Und dabei überall eine Art der Darbietung, die Liebe verrät und erweckt. Nur alles erstickt im Allzuviel. Und so eben auch nur Stückwerk.

Warum entschließt man sich hier in Prag nicht, mit dieser Kleinleutesammelei zu brechen. Warum konzentriert man nicht! Und dies nach sinnvollen Gesichtspunkten! Für eine mittelalterliche Sammlung ansehnlichen Gehalts wäre Material genug vorhanden. Die böhmische Malerei als Herz. Kramař versucht jetzt so etwas. Das aber im Rahmen einer Galerie, in der Plastik doch stets Anhängsel bleiben wird. (Noch dazu, wo nicht einmal für die Gemälde Platz ist! Rudolfinum, in dem das Parlament tagt!) Nein, eine selbständige mittelalterliche Sammlung! Unbenutzte Kirchen stehen genug herum, die sich mit wenig Mitteln zu solch einer Stätte ausbauen ließen. Und man weiß ja: ist erst mal ein richtiger Ort geschaffen, so übt er magnetische Kraft aus. Manches an mittelalterlicher böhmischer Kunst würde zutage kommen, was heute in Kirchenwinkeln oder noch unbeachteren Orten vermodert. Und dann ein Barockmuseum! Welche Möglichkeiten in hiesigen Palästen! Der Prager Barock verdient es. Das Kunstgewerbemuseum — wie schrecklich neutral schon der Name! — als Gläsersammlung spezialisiert! Die Galerie der modernen Malerei! Das wären die Museen, in denen Prag seine Physiognomie aufzeigte. So aber findet man mit bestem Willen keine.
Schürer.

CHEMNITZ

Der bekannte Corinthsammler Erich Goeritz schenkte der Städtischen Kunstsammlung seiner Vaterstadt eine Sammlung von 1000 Lithographien Daumiers aus dem „Charivari". Neben Einzelblättern sind 31 z. T. vollständige Serien vertreten, unter denen die Darstellungen aus dem Bürgerleben vorherrschen. So besitzt sie: Émotions parisiennes, Les Carottes, Croquis parisiens, Les Étrangers à Paris, Mœrs conjugales, Les Papas, La Comète de 1857, La Journée du célibataire, Tout ce qu'on voudra. Unter den politischen Serien seien genannt: Physionomie de l'assemblée, Idylles parlementaires und Actualités. Das erst vor 3 Jahren ins Leben gerufene Graphikkabinett, das seine Sammeltätigkeit hauptsächlich der modernen Graphik gewidmet hat, erhält durch die Goeritzsche Schenkung eine Bereicherung, wie es sie aus eigenen Mitteln nie hätte schaffen können.

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Neue Schweizer Kunst / Lyonel Feininger / Theo Champion usw.

Ein Teil der auch an dieser Stelle seinerzeit ausführlich gewürdigten großen Schweizer Ausstellung in Karlsruhe wird jetzt auch im Berliner Kronprinzenpalais vorgeführt, nämlich die Malerei der Gegenwart. Manches ist fortgelassen worden, einiges wiederum wurde neu hinzugezogen, so daß sich das Gesamtbild der eid- und zeitgenössischen Produktion vielleicht ein wenig verschoben hat. Auffällig ist die verschwindend geringe Nachwirkung Hodlers, der ausschlaggebende Einfluß der jungen französischen Malerei, insbesondere der Richtung Derain, selbst in den deutschsprachigen Kantonen. Eine überragende Persönlichkeit, ein eigenwilliger Führer wird nicht sichtbar, auch nicht in dem vielbegabten, aber unselbständigen, letztlich nur dekorativ verarbeitenden Cuno Amiet, der dafür zu gelten scheint. Andererseits findet sich viel Qualität, ein durchgängiger Sinn für zartfarbige Harmonie und für das Abgewogene. Allerdings würde man weder durch den Stil noch durch die Themen darauf gebracht werden, daß die Heimat dieser Bilder nun gerade die Schweiz ist. Unter den neoklassizistisch Orientierten müssen René Auberjonois, P. T. Robert, Walter Gimmi und Alexander Blanchet an erster Stelle genannt werden, unter den mehr von Matisse Abhängigen vor allem Maurice Barraud und bei unstreitiger Eigenart des luftigen Lichtes und der figürlichen Umschreibungen auch Ernst Morgenthaler. Einen kultivierten Atmosphäremaler lehren die Landschaften von Pietro Chiesa kennen, herber geben sich die in ihrer unaufdringlichen Geländerhythmik sehr nachhaltigen Naturerfassungen Fred Stauffers. Eine besondere Erkühnung der Farbe geht von dem in Davos ansässigen E. L. Kirchner aus, in dessen Bann die beiden Basler H. Scherer und O. Staiger stehen. Künstler wie Walser, Pellegrini, Kreidolf, uns seit jeher vertraut, vollenden den Kreis. Die realistischen Tendenzen der jüngsten Zeit haben vorerst scheinbar nur einige in Art von Schießbudenfiguren lustige Darstellungen angeregt (E. Schöttli), noch nicht die spezifisch schweizerische Hartnäckigkeit künstlerisch produktiv werden lassen. —

Nach vieljähriger Unterbrechung hat Lyonel Feininger wieder begonnen, sein Erlebnis des klingenden Erdenraumes in Gemälden zu kristallisieren. Als eine mit nichts Heutigem vergleichliche Bezauberung bieten sich die Werke dieses letzten Schaffensabschnitts in der Galerie Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein dar, Bilder abermals, die von dörfischen Architekturen zu ragenden, geheimnisvoll durchgluteten Schichtungen und wunderbar ansteigenden Prismengefügen inspiriert sind, außerdem aber Strandlandschaften und Marinen, die in der Macht der Horizonte, im lichten Klimmen des atmosphärischen Baus, in der großartigen Spannung der hingestreckten Leere zu den gewaltigsten Erschauungen der Meeresnatur gehören, die jemals Bildgestalt gewonnen haben. In der spitzen Schnitzung schimmernden Gewölks, im pulsenden Verschneidungsspiel der Wellen, in der zart webenden Quadratur der Luft offenbart sich die formende Phantasie eines Künstlers, dessen Spekulation unmittelbar aus der anschauenden Ergriffenheit geboren ist. Der oft gegen Feininger verlautende Vorwurf blasser Verstandesarbeit verwechselt den schöpferischen Formgedanken mit einem schwächlichen Klügeln, er ist blind gegen die Inbrunst und Sensibilität dieser Visionen. Früher noch anhaftende Verworrenheiten sind nun gewichen, dem kostbar klaren Schliff der Einzelbehandlung entspricht die konzinne Offenheit der Anlage, ohne daß das Geheimnis verscheucht wäre. Erwähnenswert ist der matt spiegelnde, glatte Silberrahmen um jedes dieser Bilder, der ihren Schein aufnimmt und weiterhallen läßt. —

Theo Champion, der bei Flechtheim auftritt, ist nicht gerade, was sein Name zu sagen scheint, vielmehr der anspruchslose Verfasser hübscher kleiner Idyllen, auf denen in freundlicher, wennschon etwas handgelenkiger Rousseau-Weise ein Stückchen Chaussee mit unbekümmert dahinpendelndem Radler oder ein paar simple Dächer mit Spatzen und Telepraphenstange oder auch das Riesenrad aufgemalt ist. Alles mehr liebenswürdig als eigentlich liebevoll in der Ausführung, immerhin nett in den Einfällen und kleinen farbigen Pointen. Nicht weiter erhebliche Bildchen, aber zum Gernhaben. —

Die im Kunstsalon Hirzel-Spanier gebotenen Pastelle von Paul Speer bleiben zumeist im Format wie in der Motivverwertung Künstlerpostkarte. Die Verblasenheit der Kreiden will für Dämmer und Innigkeit genommen werden. Mit keineswegs ausstellungsreifen Sachen von Grete Bardi hat sich die Landsberg-Buchhandlung eingelassen.

Bei Friedmann & Weber findet man

allerlei Spielfiguren, Geräte und wunderbar fein gemusterte Batiktücher aus Java, Schmuck, Teppiche, Elfenbeinarbeiten und seltsame geflochtene Tiere. Im Anschluß daran haben Mitglieder des javanischen Adels das heimatliche Schattentheater und, begleitet von einem kleinen Gamelan-Orchester, mehrere Tandaktänze vorgeführt, die in ihrem ganz unvitalen Stil, in ihrem variationsarmen Zeremoniell auf uns einigermaßen monoton, wennschon, so mitten in Berlin, durch ihre Kostümierung und rituale Würde beschwörerisch wirken.

Willi Wolfradt.

Zu dem im letzten Heft des „Cicerone" veröffentlichten Beitrag über den Ungarn Aurel Bernáth teilt „Der Sturm" mit, daß bereits zwei Ausstellungen des Künstlers in den Räumen des „Sturm" im Jahre 1923 und 1924 stattgefunden haben. In einer dieser Ausstellungen war auch das im „Cicerone" reproduzierte Bild „Erde" zu sehen. Es ist also ein Verdienst des „Sturm", diesen bedeutenden Vertreter der jüngeren ungarischen Kunst zuerst in Deutschland gezeigt zu haben.

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN LONDON

Die internationale Bildhauer-, Maler- und Graphikervereinigung, deren erste Präsidenten Rodin und Whistler waren, ist nach einer jahrelangen, freilich durch äußerste Umstände bedingte Lethargie wieder zum Leben erwacht. Ihre Ausstellung, die 29. Londoner Ausstellung im Burlington House, dem Sitz der Royal Academy, ist die erste seit dem Kriege, an der die verschiedenen ausländischen Regierungen mitgeholfen haben; das Hauptverdienst aber für das Zustandekommen der Ausstellung wird dem Ehrensekretär der Vereinigung, Francis Howard, zugeschrieben werden müssen. Offiziell sind vertreten: Frankreich, Deutschland, England, Holland, Belgien, Ungarn, die Tschechoslowakei und die Schweiz; aber auch die moderne Malerei verschiedener anderer Länder, z. B. Rußlands und Japans, ist durch einige, wenn auch sehr wenige Beispiele vertreten.

Es mag zunächst erstaunlich scheinen, daß es die Royal Academy ist, die der Vereinigung ihre Räume zur Verfügung stellt, da ja die konservativen Tendenzen dieser Institution zur Genüge bekannt sind; aber schon ein ganz schneller Rundblick genügt, um festzustellen, daß die Akademie mit ihrer Gastfreundschaft keinen Verrat an ihren eigenen Prinzipien begangen hat. Die überwiegende Mehrzahl der 600 Objekte bewegt sich durchaus im Rahmen der von der Akademie befolgten Grundsätze. Was ihr Tabu ist, wurde weggelassen, und was sich an der Grenze des von ihr Erlaubten bewegt, wird von der Majorität der Aussteller niedergebrüllt. Es hindert das verschiedene englische Kritiker nicht, sich über den modernistischen Charakter des Gebotenen zu beklagen und über Hodler mit jener Wucht herzufallen, die sich besser am Gros der Aussteller erproben würde. Gewisse Schlachten, die anderswo schon längst vergessen wurden, sind eben in England erst noch auszufechten. Die Vorsicht, die man in England immer mit dem Geschmack verwechselt, scheint freilich das einzige Ordnungsprinzip zu sein, das diesen internationalen Basar beherrscht. Der fragmentarische, entsetzlich konfuse Charakter der Ausstellung mußte auch den für den Katalog verantwortlichen Leuten bewußt gewesen sein; daher haben sie es weislich unterlassen, auch nur in einem Satze anzudeuten, nach welchen Richtlinien die Werke zusammengetragen worden sind. Sie hätten freilich nicht mehr sagen können, als daß die Ausstellung Exempel gebe von diesem und jenem unbekannten und bekannten Maler Europas, der entweder noch lebt oder vor nicht allzulanger Zeit verschieden ist. Wollte man daher die europäische Malerei der gegenwärtigen und der letzten Generation rekonstruieren, dann würde eine sehr komische Kunstgeschichte zustande kommen. Wir müßten z. B. an Hand des Gebotenen schließen, daß die französischen Impressionisten alles in allem ganz achtbare Maler waren, aber im Grunde doch grenzenlos überschätzt wurden. Manet ist durch ein einziges Bild vertreten, ein geistreiches Porträt einer zurückgelehnten, bebrillten Dame. Degas, dem man zwar sieben Nummern eingeräumt hat, scheint in seinem Leben nur Skizzen gemacht zu haben. Puvis de Chavannes (L'Esperance; Esquisse de la Composition du Ravitaillement de Paris) sinkt zu einem herzlosen Akademieprofessor herab. Am besten kommt noch Renoir weg mit seiner „Liseuse", die, wie übrigens alle Werke der impressionistischen Epoche, vom Luxembourg geliehen wurde. Von Monet sehen wir wieder einmal die rühmlich bekannten „Régates à Argenteuil". Später hat man in Frankreich, nach dieser Ausstellung zu schätzen, die Hände in den Schoß gelegt, das heißt, man ist fortgefahren, wie Monet und Renoir zu malen. Zum Glücke ist im Augenblick in London eine Ausstellung bester Utrillos zu sehen, so daß sich an dieser Verzerrung des Bildes zum mindesten eine Korrektur anbringen läßt.

Eine noch größere Entstellung als Frankreich muß sich Deutschland gefallen lassen. Der Katalog besagt, daß diese Abteilung von Dr. Emil Waldmann in Vertretung der deutschen Regierung besorgt worden sei. Man könnte Emil Waldmann sehr unrecht tun, wenn man sich nicht erst Auskunft darüber verschaffen würde, was er gerne in London zeigen wollte, aber mit Rücksicht auf die englischen Wünsche (oder müssen wir sagen auf die Wünsche der Academy) nicht zeigen durfte. Die Anwesenheit eines — freilich nicht bedeutenden — Blumenstillebens von Pechstein, eines glänzenden Seestückes von Beckmann (Schiffbrüchige am Strande) und einer gespenstigen Berliner Kanallandschaft von Erich Heckel lassen vermuten, daß Waldmann lieber modernere Wege gegangen wäre. Was er uns gegeben hat, ist ein Rückblick auf Gestern, der auch in England keinen Staub mehr aufwirbelt. Wir sehen drei Gemälde von Corinth (Dame mit Maske, Walchensee, Orchideen), aber keines davon ist bedeutend genug, um das hohe Ansehen dieses Malers im heutigen Deutschland zu rechtfertigen. Dann ist Liebermann da mit einer „Landschaft bei Noordwijk binnen", einer „Mutter mit Kind" und einer Szene aus dem Zoologischen Garten in Amsterdam. Slevogt zeigt seinen „Fernando Cortez und König Montezuma" und ein „Salmenstilleben", Schuch ein „Stilleben in Trauben", Trübner eine „Kirche auf der Insel Seeon". Von Leibl sehen wir neben einem „Bayrischen Mädchen" seine bekannten „Drei Frauen in einer Kirche", die hier wegen der Akribie im Detail allgemein bestaunt werden. Auch Menzel taucht auf mit einer an Constable erinnernden Landschaft (Kreuzberghügel) und einem „Hofball im Palast". Läßt sich vermuten, weswegen Waldmann London nicht mit dem Neuesten beschickt hat, so ist es anderseits völlig unverständlich, warum uns der „Eremit" Oberländers und Uhdes „Mädchen, an der Tür wartend" aufgetischt werden. Man darf doch nicht annehmen, daß man dem Geschmacke des großen englischen Publikums hat schmeicheln wollen.

In der ungarischen Abteilung kriegen wir nur moderne Maler zu sehen, eine lärmende Gesellschaft, die aber bei aller Gestikulation sehr wenig besagt, die Radierungen von Gyula ausgenommen. Geradezu stiefmütterlich ist Österreich behandelt. Die künstlerische Vergangenheit dieses Landes ist überhaupt nicht vertreten, und auch von den Modernen ist, wenn wir Faistauer (Salzburg [Landschaft bei Gardone]) ausnehmen, nichts zu sehen. Schiele fehlt, Weigele fehlt, Kokoschka fehlt und Kubin fehlt. Klimt ist da mit zwei Bildern. Beide sind im Katalog nicht erwähnt, woraus wir schließen müssen, daß sie, wie so viele andere, noch in letzter Stunde über den Kanal gesandt worden sind. Es handelt sich um ein Baby und ein auf einem sehr vegetativen Terrain stehendes Mädchen, das völlig als Blumenbukett aufgefaßt ist. Beide Bilder gehören hier zu den Lieblingen des Publikums. Auch die Schweiz hat allen Grund, über ihre Vertretung unzufrieden zu sein. Das Manko ist hier um so bedauerlicher, als die Schweizer Maler überhaupt nie in London ausstellen. Hier bot sich eine famose Gelegenheit, dem englischen Publikum beizubringen, daß die älteste europäische Republik nicht bloß Touristen beherbergt und Uhren fabriziert, sondern eine Malkultur besitzt, die sich vor der englischen nicht zu schämen braucht. Man hat die Gelegenheit nur schlecht ausgenutzt. Hodler ist zwar da, zum erstenmal da, aber mit einer Reihe von Gemälden, die, wenn sie auch die unmittelbare schweizerische und andere Umgebung kaltstellen, doch nicht ganz durchschlagend sind. Die besten Landschaften und die besten Porträte hätten herübergeschickt werden sollen. Gewisse englische Kritiker würden dann wahrscheinlich noch viel lauter „Barbar" geschrien haben, aber andern wäre es dann vielleicht doch nicht eingefallen, ihren Landsmann Sir Augustus John mit Hodler zu vergleichen und den leeren englischen Theatraliker über den Schweizer zu stellen.

Bodmer.

DIE JURYFREIE AUSSTELLUNG ZUR FÖRDERUNG HAMBURGISCHER KÜNSTLER

Die Ausstellung hat als erster schüchterner Versuch des Staates, helfen zu wollen, über 1100 „Kunstwerke" auf den Plan gebracht, 269 Aussteller, 269 Künstler beiderlei Geschlechts, und das in Hamburg. Zur Beruhigung sei gesagt, daß in dieser geschäftstüchtigen Atmosphäre auch nicht viel gedeihen kann. Man kommt knapp bei zwei Dutzend Namen im Verfolg des alphabetisch geordneten Katalogs in Versuchung die Arbeiten zu notieren. Erich Brill Ölbilder aus Positano; Dr. Bürger und Paul Hamann ideale ebenmäßige Frauenplastiken; Edgar Ende: Gaukler, Ölbild. Wenn Trostlosigkeit eines entwurzelten Daseins Absicht war, dann ist mit den in düsterfarbiger Umgebung einzeln aufgebauten primitiven Körperchen der Zweck in gewisser Hinsicht erreicht. Otto Fischer-Trachau: Temperagemälde: „Um mich her-

um", d. h. der Einblick in bescheidensten Wohnraum und der Ausblick auf einen Hinterhof sind geschickt auf die Halbseiten des Blattes gezeichnet und mit kalten Farbbündeln um die Fensterbankblume verkuppelt. Rudolf Fredderich: „Pferde", „Kühe", symmetrisch ausgewogene Tierpaare in trockener zeichnerischer Präzision. Wilhelm Grimm empfindsame, zarte Zeichnungen und Radierungen, die auf eine gute Begabung hinweisen.

Eduard Hopf. Einer, der sachliche Stoffwiedergabe im einzelnen (vgl. Dix) mit einer merkwürdigen Verdehnt- und Verschränktheit unorganisch geschwellter Glieder verbindet. Es fehlt den verschrobenen violett und grünlich getönten, originell gedachten und gezeichneten Gestaltungen, vielmehr ihrem Gestalter, die innere Wärme. Doch ist zu hoffen, daß diese immerhin nicht alltägliche Begabung einen Zustrom gesunder natürlicher Sinnlichkeit nicht künstlich abdämmt und fernhält. Fritz Jansen. Einer der wenigen, die da beweisen, daß man trotz einer durch handwerkliches Können geförderten, rückhaltlosen Wiedergabe des Modells innere Feinheit und Zartheit in geschlossener Komposition ausdrükken kann. Elena Luksch-Makowsky. Gipsplastik: „Russischer synodaler Chor". Gelungene Idee, auf den umgekehrten Zwiebelkuppeln russischer Kirchen das wolkenumsäumte Podium für die gedrängte Sängerschar zu plazieren und gute Ausführung, weil es gelang, der Vielköpfigkeit die innere Einheit und Wucht zu verleihen, die solche Russenchöre zum packenden Genuß und besten Interpreten russischer Volksseele machen.

Alexandra von Povorina starke italienische Landschaft. Ilselotte Quast ansprechende starkfarbige, temperamentvoll hingepatzte Hügellandschaft. Otto Rodewald, der durch seine im Sommer bei Maria Kunde gezeigten Radierungen angenehm auffiel, als einer der wenigen, die innere Freude am scharf und sicher ausschwingenden Strich beglückt. Mit anderen Worten, einer, der auf handwerklichem Fundament aufzubauen sich bemüht und auch genug künstlerische Phantasie zum Aufbauen hat. Das zeigt ein Ölbild „Morgen" in lichter, etwas tapetenhaft süßlicher Farbenstimmung mit der leicht dekorativ verankerten Komposition weiblicher Akte in heiterer Landschaft. Ein farbig reineres und volleres Aquarell „Unvollendet" mit liegendem Frauenakt in sonniger Berglandschaft sei noch hervorgehoben.

Als erfreulicher Schlußpunkt das Ölporträt seiner Frau von Heinrich Stegemann. Eine nüchterne schmale Frauengestalt in großkariertem Kleid ist hier mit erstaunlicher Sachlichkeit wirkungsvoll mit hartem Umriß gemalt.

Wie es schon der Verlauf der letzten Jahre deutlich machte und diese Ausstellung erschreckend klar wiederholt: Wenige sind berufen, und der Weg zur Leistung führt über das harte Arbeitsfeld des Handwerks. Dessen Überwindung und Beherrschung erst schafft die Verständigungsbasis, um über die schöpferische Leistung der einzelnen Persönlichkeit zu diskutieren. Schöpferische Leistung, das heißt weder selbstzufriedenes Runterpinseln beliebiger Vorwürfe, noch künstliche Mache innerlich hohler Originalitätssüchtiger. Man muß irgendwie die innere Notwendigkeit zum Werk verspüren, das aufrichtige Ringen gesunder Sinne hindurchfühlen, dann tritt die künstlerische Eigenart — sofern sie vorhanden — klar zutage.

Heinrich Kohlhaußen.

AMSTERDAM

Die Galerie d'Art Français, die von J. F. van Deene mit großer Zielsicherheit im Sinne der modernen Malerei geleitet wird, stellt soeben 42 Werke von Coubine aus. Da Coubine im „Cicerone" mehrmals und ausführlich gewürdigt wurde, erübrigt es sich, auf das Wesen seiner Arbeit einzugehen. Die Ausstellung besteht aus 21 Gemälden und 21 graphischen Werken. Es ist das erstemal, daß Arbeiten dieses Künstlers in Holland gezeigt wurden.

H.

DRESDEN

K. F. Gotsch, auf den der „Cicerone" im vorigen Jahr und die Sammlung „Junge Kunst" ausführlicher hingewiesen haben, zeigt bei Erfurth den Ertrag seines Aufenthalts in Amerika und des letzten Jahres in Kiel. Als Maler ist Gotsch ein großes Stück vorwärtsgekommen. Das Skizzenhafte der ersten Zeit ist besonders in den Gemälden einem bewußteren Flächenaufbau gewichen, dessen abgewogenen Farbenverhältnisse den Ausdruck beruhigten und intensiven Schauens unterstützen. Vor allem in den Bildnisköpfen ist alles Bestechende zugunsten einer wahreren Erkenntnis und ihrer Mitteilung zurückgedrängt. Bilder wie „Mogens" oder die „Wagenfahrt" führen malerisch weiter, was ihn anfangs graphisch beschäftigte. Überraschenderweise hat Gotsch zunächst nach der Seite des Ölbildes einen neuen und erfolgreichen Vorstoß gemacht, als Zeichner und Graphiker sich zurückgehalten. Die Hoffnungen, die man auf ihn gesetzt hat, scheint er nicht zu täuschen.

Gleichzeitig sind Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen des in München lebenden Malers Hans Reichel zu sehen. Vor vielen Jahren begegnete ich seinen ersten Arbeiten in Frankfurt a. M. Reichel hat eine große und selbständige Entwicklung hinter sich, aber die Öffentlichkeit ist bis jetzt an ihm vorübergegangen; die einen halten ihn für abstrus, die andern für abhängig von Klee. Dabei ist gerade aus den letzten Arbeiten ersichtlich, wie persönlich sich eine Anregung auswirken kann. Bei Reichel kommt der Antrieb weniger aus den metaphysischen Bezogenheiten als aus realen Augenerlebnissen; eine Blüte, die Bruchfläche eines Steines, der Ausschnitt einer Landschaft verändert sich unter seinen Händen zu einem Präparat, dessen künstlerische Beschaffenheit nicht nur von hohem ästhetischen Reiz ist, sondern voller Einsichten, von denen der Durchschnittsmensch nichts ahnt, und voller Formerlebnisse, die keineswegs sekundärer Natur sind. Jedes Blatt ist konstruktiv, aber nicht konstruiert, jede Einzelform erfunden in der Anwendung, aber nicht willkürlich, der Farbenklang oft absonderlich, aber nie gesucht. Reichel ist einer der ganz wenigen, der die Tradition auf einem Gebiete der Malerei zu schaffen imstande wäre, wo man sie bisher für unmöglich hielt. Ein paar Abbildungen seiner Arbeiten wird der Cicerone zur Nachprüfung demnächst bringen.

Im Kunstverein, dessen Ausstellungen wieder wichtiger werden, sind zirka 500 Werke in Dresden arbeitender Künstler ausgestellt. Das Durchschnittsniveau ist durch Einfügung des begabten Nachwuchses beachtlich geworden. Auf die prominenteren Vertreter der Dresdner Kunst ist wiederholt hingewiesen worden, so daß es genügen dürfte, die ausgezeichnete organisatorische Leistung der Veranstalter hervorzuheben.

Will Grohmann.

ERFURT

Im Kunstvereinsheim wurde die Ausstellung modernen deutschen Kunstporzellans eröffnet. An ihr haben sich die Staatl. Manufakturen Meißen, Berlin und Nymphenburg beteiligt. Meißen mit einem liegenden Elefanten und einer Löwin aus Böttgersteinzeug nach Modellen von Esser und Gaul, mit einer modern aufgefaßten Krinolinfigur und der kapriziösen Strumpfbanddame von Scheurich, die beide durchaus materialgerecht erscheinen und nur leicht bemalt sind, so daß das Porzellan nichts von seinem Glanze einbüßt. Berlin zeigt u. a. die etwas gespreizten Figuren Apollo und Daphne von Scheurich und zwei Dianafiguren mit Reh bzw. Hund von Schliepstein, deren eckige Bewegungen stark rhythmisch empfunden sind. Eine Tanzgruppe von Weidanz verliert durch den etwas grotesken Unterbau. Nymphenburg ist sehr gut vertreten, in der Hauptsache mit Arbeiten von Wackerle. Ein pompöses Stück ist das sich aufbäumende Roß mit dem Mohr voll wuchtiger Kraft ohne Brutalität, den Charakter einer Kleinplastik durchaus wahrend. Von Ruhe erfüllt sind dagegen die Gruppen Mittag und Abend. Sehr reizvoll ist auch die kleinere Gruppe Gazelle und Philosoph mit ostasiatischen Anklängen. Von Kärner modelliert sind zwei Hunde von rokokohaft leichtem Linienspiel, das auch die graziös geschwungenen Sockel mit einbezieht. Die Nymphenburger Porzellane gewinnen noch an Reiz durch den warmen Elfenbeinton des Materials.

Außer den Staatlichen Manufakturen haben sich auch andere Fabriken an der Ausstellung beteiligt. An erster Stelle steht entschieden die „Älteste Volkstedter Porzellanfabrik", die vor einer Reihe von Jahren den anerkennenswerten Mut zeigte, die großen, z. T. phantastischen Modelle von Poelzig — Tierfiguren, Stand- und Wandleuchter — herzustellen und im Porzellanpalais in Leipzig zu zeigen. Einige dieser großen Tiere sind auch auf der Erfurter Ausstellung zu sehen und geben das beste Zeugnis von der Leistungsfähigkeit der Fabrik. Verbunden mit den Schwarzburger Werkstätten zeigt sie auch in der Kleinplastik sehr erfreuliche Resultate. Entzückend sind z. B. die zierlichen Miniaturfigürchen — Japaner und Putten, z. T. in zartester Bemalung, oder auch die von Mauritius Pfeifer modellierten Figuren Jäger, Falkonier usw. Auch die bekannte Schreitende von Barlach ist mit ausgestellt.

Ph. Rosenthal (Selb) ist mit fein beobachteten Tierfigürchen von Grävenitz und Kindergruppen von Oppel vertreten. Galluba und Hofmann (Ilmenau) mit Kinderfiguren, sich an alte Modelle anlehnend, sie ins bäurische übersetzend.

Heubach-Lichte zeigt Tiere und Tiergruppen, z. T. modelliert von dem im Kriege gefallenen Paul Zeiller. Interessant ist die Gegenüberstellung von denselben Tieren in früherer und heutiger Bemalung. Vor zehn Jahren eine streng naturalistische Farbengebung, heute nur eine zarte Andeutung der Farbe und das Porzellan als solches wirken lassend. Von v. Schierholz (Plaue), dessen Interesse weniger auf dem Gebiete der Porzellanplastik liegt, sieht man einige

Dosen und Schälchen, die von Hedda Weydemann staffiert sind.

Hutschenreuther (Selb) zeigt größere Vasen und einige Tiere.

Der Maler Carl Crodel (Jena) präsentiert sich als Porzellanmaler von ganz eigenartigem Reiz. Seine Tassen und Teller sind in duftigsten Farben übersponnen von Blumengerank, Putten und Tieren, aus denen überall ein gesunder Humor hervorlugt.

Das Städt. Museum hat dieser Schau eine Ausstellung von Porzellanfiguren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts angefügt, die zu einem interessanten Vergleich der Porzellanfabrikation von einst und jetzt auffordert.

An den Wänden hängen Bilder und Zeichnungen Erfurter Künstler, wie Willi Kirch, Katharina Weißenborn und Hans Pistorius.

Die Porzellanausstellung, die bis Anfang Januar geöffnet bleibt, soll zum größten Teil dann noch in anderen Städten, wie z. B. in Dessau und Oldenburg, gezeigt werden.

Pr.

KÖLN

In der Galerie S. Salz stellt — von Karl With eingeführt — Richard Seewald aus. Er weist nach, daß ihm Köln bis jetzt gut bekommen ist. Gegenstände aus Italien beschäftigen ihn noch. Dazu kommen Porträts und im Aufbau klare, phrasenlos gemalte Stilleben. Die sind eigentlich am schönsten. Einige Aquarelle erinnern daran, daß man diesen Künstler früher mehr als Graphiker denn als Maler schätzte. Das hat sich nun in Köln geändert.

Im Kunstverein hängt der Zwischenraum zwischen der vergangenen Lehmbruck- und der kommenden Kirchner-Schau. Man nennt das eine Verkaufsausstellung, weil niemand etwas davon kauft. Das Motto heißt: Hochgebirge. Es gibt da eine wundervolle Serie von Photographien, künstlerisch den langen Reihen von Rudolf Sieck und Geistesverwandten weit überlegen. In einer Ecke hängt ganz bescheiden ein vergessener Außenseiter aus Wien, Friedrich Loos, ein sympathischer Nachfahr der Romantik. *Alfred Salmony.*

LONDON

Unter dem Namen Magnasco Society hat sich letztes Jahr in London eine Vereinigung von Sammlern und Kunstfreunden zusammengetan, die das Interesse für die italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts neu beleben will. Da die großen englischen Privatsammlungen zu einer Zeit gegründet wurden, wo das Ansehen dieser Maler bei den hiesigen Connaisseurs in seinem Zenithe stand, so hatte die Gesellschaft nicht die geringste Mühe, ihrer ersten Ausstellung eine zweite folgen zu lassen. Die Magnasco Society wird sich bei allem Enthusiasmus nicht der Illusion hingeben, daß wir vor einem jeden der in der Galerie Agnew (Bond Street) ausgestellten Bilder auf die Knie sinken. Die meisten dieser Werke sind tot, aber zwischen den Leichen hängen verschiedene Überraschungen, die vermuten lassen, daß in dieser unerforschten Welt noch manche schöne ästhetische Entdeckung zu machen ist. Man muß der dritten Ausstellung, die sicher nicht die letzte sein wird, mit Spannung entgegensehen.

Alessandro Magnasco (1667—1749) ist durch drei Bilder vertreten (Landscape, with Figures; David dancing before the Ark; Allegory of Vice), aber sie besagen wirklich zu wenig, um seine Ernennung zum Schutzpatron der Gesellschaft zu rechtfertigen. Caravaggio stellt sich mit einem „Knaben mit einer Eidechse“ vor, einem Gemälde, das von den Biographien des 17. Jahrhunderts, Mancini und Baglione, als eines der Frühwerke des Meisters erwähnt wird, aber als verloren galt, bis es von Dr. Borenius in einem Gäßchen zu Nuneham wieder entdeckt wurde. Von Lodovico Carracci sehen wir eine „Vision of St. Francis“, ausgeführt in jenem Stil, den Reynolds die „grand manner“ nannte. Tiepolo ist durch drei Gemälde vertreten (The Adulteress before Christ; The Nativity of Christ; Eliezer and Rebekah), von denen zwei sich früher in Würzburg befanden, wo Tiepolo bekanntlich den Palast des Erzbischofs ausmalte. Von Goya, der eigentlich nicht in diesen Zusammenhang gehört, ist ein Kircheninterieur zu sehen. Ein berückendes, jegliche Form auflösendes Gewoge von Farbendünsten. Aber nicht dieses Bildchen, das Turner vorwegnimmt, ist die Überraschung. Wir wissen ja, wie Goya malt. Die Überraschungen kommen mit Bernardo Bellotto und Marcellus Laroon. Bellottos große Ansicht Veronas gibt ein Rätsel auf. Hier scheint, aber nur scheint, ein herzloser Topograph am Werke gewesen zu sein. Jedes Detail des Stadtbildes ist mit Rücksicht auf den sammelnden Reisenden mit der letzten Präzision eingetragen, aber die Tausende von korrekten Einzelheiten fügen sich zu einem lebendigen Ganzen, wie es Canaletto nie gelungen ist. Die andere Überraschung ist die „Allegorical Scene“ von Laroon, einem wenig bekannten englischen Maler, der 1679 in London geboren wurde und nach einem ereignisreichen Leben als Attaché, Schauspieler, Soldat in Rom 1772 als Maler starb.

Es ist eine amüsante Übersetzung von Watteaus „Aufbruch nach Cythera“ in die massivere Sprache einer ländlichen Heirat in England. *Bodmer.*

MÜNCHEN

Die bunte Ausstellung des Freien Künstlerbundes birgt Dinge, die uns heute fremd geworden oder abgebraucht erscheinen. Wenn ein ganz überragendes Talent darunter wäre, so würde dies natürlich auch jenen entlegeneren Bildmitteln durchschlagenden Gehalt leihen. Immerhin aber könnte ein unvoreingenommener, nicht nach stilgeschichtlichen Neuheiten fahndender Beobachter auch hier eine Reihe Bilder zu ansehnlicherer Schau konzentrierend zusammenstellen. (Ich habe wiederholt behauptet, daß dies auch mit den verpönten Riesenausstellungen des alljährlichen Glaspalasts möglich wäre.) Meist sind das nur Zufallstreffer schwankender Meister, oft aber würde man bei solcher jährlichen Konzentrationsschau auch denselben Namen wieder begegnen. So seien einige Bilder zitiert, die meiner Streife Eindruck hinterließen: R. Schallers zwischen Thoma und Steppes stehende Landschaft, Aug. Herzogs grüne und seine hodlerartige Landschaft, Harald Tillbergs Moorgelände, gelegentlich etwas von Hofmeiers hellgrünen, klargebauten Landeinblicken, Rich. Scholz' Blick ins Ammertal, G. Köhlers abgestimmter Studienkopf, Rienäckers „Dachschmiede“, ein ausgezeichnetes Stilleben von Kricheldorf dem Älteren. Auch einige Plastikeindrücke sind ernster. Eine ähnliche, kleinere Liste ließe sich aus der Juryfreien Ausstellung ausziehn, eine ähnliche auch aus dem Feldgrauen Künstlerbund. In größerem Zusammenhange ist dort nur ein Maler kennenzulernen, O. W. Scharrer, der über Marées-Einflüsse hinweg Anschluß an den Expressionismus sucht und findet. Umfassenderes Bild eines einzelnen bot auch die Neue Galerie, die Überblick über Richard Kaisers Schaffen gewährte. Dieser Münchner Landschafter älterer Richtung erstrebt stille Weiträumigkeit der Ebenen unter hohen Himmeln mit leicht aufsteigendem Gewölke. Ein herrliches Thema, das er immer wieder abwandelt. Aber selten kommt es zu innerer Berührung: die Farbe bleibt matt, ohne Gegensatzkräfte, das bleiche Grün, das doch hell bleiben möchte, ist ohne Leuchten, die Stofflichkeit der Dinge überzeugt nicht. Ein „geschmackvoll“ geruhiges, dekoratives, wiederkehrendes Schema bringt um jede positive (aber auch negative) Erregung. Nebenan hing ein Thoma, auch Heimatlandschaft, auch stille Raumweite und Gehaltenheit erstrebend, auch ganz mit älteren Bildmitteln arbeitend. Aber welch ein Gegensatz: dies eine Bild (zu dem Thoma den Rahmen selber schnitzte) schlug die gesamte Kaiser-Serie.

Auch im Kunstverein muß ein aus der jungen Generation stammender Betrachter Mühe walten lassen, den vielen geistesgeschichtlich gestrigen Dingen Reize abzugewinnen. Man antworte nicht, daß es gleich sei, ob Bilder gestrig oder heutig sind, wir hätten nur nach Qualität zu fragen. So sehr diese allenthalben letzten Ausschlag gibt, so sehr verliert eine Arbeit an Gewicht, wenn sie heute einem Leibl gleicht (und sich auf dessen Höhe hält): die Wiederholung schon oft erlebter Weltdeutung beeindruckt eben weniger als der erste Versuch; eine Tatsache, die nicht nur für den Snob gilt, wie manche „Kulturverächter“ denken, sondern auch für jeden Bauern, ja für jedes Kind. Wenn wir einige Namen auch beim Kunstverein diesmal herausgreifen, so sind es selten durchgehende Bejahungen, die hier zu verzeichnen wären, sondern Zustimmungen zu etwa einem Bilde eines Malers, der oft daneben gleich ein ganz konventionelles Stück zeigt. Es hinterließen Reiz: Fr. Berz (Pferderennen auf Grünfläche), sonst zu „schmückend“, R. Petuel (kleinformatige Ateliers mit Weibern, Malerei oft saftigen Wurfes), Hendrik Moor (nur im Selbstbildnis), B. Steinmetz nur in einem Zirkusbild, Fr. Sattler nur in der „Ludwigstraße“ (weil durch gestreckte Raumform etwas gebauter als sonst), E. R. Zimmermann mit zwei blonden Landschaften und einer „Dame bei der Toilette“, C. Humboldt höchstens mit mit den zwei kleineren Köpfen. Gestreift seien noch B. Kaiser, Zaïris (viel zu dekorativ), O. Pippel, wo er nicht zart „lyrisch“ wird, H. Ebers, Zierhold, Sultan Ahmad, W. v. Friedrich, S. J. Buchners angenehm beruhigter Form fehlt jede Durchblutung, Herrmann-Wallenburgs spinnewebig dünn einherschleierndem Impressionismus nicht minder, wenn hier auch alles vor Scheinvitalität nur so spritzt. *R.*

Antike

AUSGRABUNGEN BEI MONTECELIO UND CIAMPINO

In den beiden letzten Monaten sind unter der Leitung der Professoren Mancini und Paribeni in Montecelio bei Tivoli Reste einer christlichen Basilika freigelegt worden. Der Bau liegt etwa 2 m unter der heutigen Oberfläche und hat einen Grundriß

von 9 m Breite und 18 m Länge. Er ist offenbar bereits an Stelle einer älteren Basilika, deren Reste noch in einer tieferen Schicht wahrnehmbar sind, errichtet worden. Erhalten sind noch der Altar, der in der Apsis, in der sich noch der Bischofssitz befindet, steht, sowie die Mauern, die die Schola Cantorum von der übrigen Gemeinde trennten. Fernerhin hat sich eine reiche Zahl von Säulenfragmenten, Teile des Fußbodens und der Wandinkrustation gefunden mit reichen Inschriftfragmenten, die auch inhaltlich von großer Bedeutung sind. Man möchte das Ganze noch dem IV. Jahrhundert zuschreiben. Bei Gelegenheit dieser Arbeiten hat man auch Sorge getragen, den auf der Rocca des Ortes gelegenen antiken Tempel besser zu konservieren wie bisher. — Schließlich ist bei Ciampino in dem Gelände zwischen Via Appia Antica und Via Appia Nuova knapp 1 m unter der Oberfläche eine antike Gewandstatue zum Vorschein gekommen, die aus der späteren Kaiserzeit stammt und möglicherweise zu einem Grabmonument der Via Appia gehört hat. *L. S.*

DIE WIEDERHERSTELLUNGEN DES „FORTUNA-VIRILIS"-TEMPELS IN ROM

Der Denkmälerschatz Roms hat sich, wie man wohl sagen darf, um ein neues Monument bereichert. Bereits seit vier Jahren arbeitete man unter Leitung der Sovraintendenza dei Monumenti daran, den an Piazza Bocca della Verità gelegenen römischen Pseudoperipteros, den sog. Tempio della Fortuna Virile freizulegen und zu restaurieren. Die Situation bei Beginn der Arbeiten (1921) war die, daß der Tempel auf der einen Seite vollständig in die Gebäude des armenischen Kollegs eingebaut war und daß bei der Umwandlung des Baues in eine christliche Kirche die beiden vorderen Arkaden, die ursprünglich die Vorhalle bildeten, zugemauert worden waren. Ebenso waren an den Seitenwänden später Fenster eingesetzt worden. Im Innern befand sich die übliche Ausstattung einer christlichen Kirche; diese Stücke sind jetzt nach S. Nicola da Tolentino überführt worden.

Das jetzt glücklich zu Ende geführte Unternehmen begann mit der Niederlegung der dem armenischen Kolleg gehörenden Häuser. Dabei kamen die Säulen der linken Tempelwand, z. T. in recht beschädigtem Zustand, zutage; der Fries fehlte auf dieser Seite vollkommen. Nach Vollendung dieser Arbeit konnte man darangehen, die beiden vorderen Arkaden von den eingezogenen Mauern zu befreien. Der verschwundene Teil des Frieses ist dann nach den erhaltenen Stücken ergänzt worden, und zwar in Backstein, so daß die neu eingefügten Teile ohne weiteres als Restauration erkennbar sind. Außerdem haben sich Reste der zum Tempelpodium führenden Treppe gefunden, die danach wiederhergestellt werden konnte. So steht der Tempel wieder annähernd in seiner ursprünglichen Form vor uns: zum Podium führt wieder die Freitreppe hinauf und hinter der Vorhalle öffnet sich das große Tor zur Cella.

Bei der Entfernung von Einbauten der Renaissance sind neben Resten von Chorschränken und einer schönen Fensterumrahmung des IX. Jahrhunderts auch Spuren von Fresken ebenfalls des IX. Jahrhunderts zutage gekommen, allerdings nur in sehr geringer Zahl. Doch ist dies Wenige sehr gut und frisch erhalten. Man sieht, daß der Tempel wie alle frühmittelalterlichen Kirchen von unten bis oben ausgemalt war. Im ganzen stehen hier vier Reihen von Darstellungen, die von reichen Rankenbordüren getrennt sind, übereinander. Deutlich ist, daß die beiden oberen Streifen die Geschichte von Joachim und Anna erzählen, während es infolge des Erhaltungszustandes schwierig ist, einen Zusammenhang in die Darstellung des unteren Teils der Wand zu bringen. An der Rückwand ist noch ein Christus in der Mandorla mit den zwölf Aposteln zu erkennen; doch erscheint dies Fresko aus ikonographischen und stilistischen Gründen später als die übrigen Malereien.

Die Leitung der ganzen Arbeit lag in den Händen von Antonio Muñoz, der in einer mit reichem Abbildungsmaterial versehenen Schrift („Il restauro del tempio della ‚Fortuna virile'", Roma, Soc. ed. d'arte illustrata, 1925) Rechenschaft über die dabei befolgten Grundsätze gegeben hat. *L. S.*

Von Künstlern und Gelehrten

Der Dresdner Maler Otto Lange ist als Professor der Malklasse an die Kunstschule für Textilgewerbe in Plauen (Direktor Hanusch) berufen worden. Dresden verliert mit Otto Lange abermals eine künstlerische Kraft und einen Menschen, der im kunstpolitischen Leben der Stadt eine führende Rolle spielte. — Der kürzlich in den Ruhestand getretene ehem. Direktor des „Österreichischen Museums für Kunst und Industrie" (Wien), Hofrat Ed. Leisching, hat das neugeschaffene Amt eines Kunstberaters bei der Gemeinde Wien übernommen.

— Die Berliner Akademie der Künste hat Wilhelm v. Bode, der der Akademie seit 34 Jahren als Senator angehört, aus Anlaß seines 80. Geburtstages zu ihrem Ehrenmitglied gewählt. Das Preußische Kultusministerium hat eine besondere Ehrung für den verdienten Gelehrten beschlossen, indem es die Büste des Achtzigjährigen im Kaiser-Friedrich-Museum aufstellen ließ. — Dr. Karl With, der bekannte Forscher auf dem Gebiet der ostasiatischen Kunst, ist kürzlich als Fachlehrer für Kunstgeschichte, Stilkunde und Formkunde an die Kunstgewerbeschule nach Köln berufen worden, die man zu dieser vielseitigen Lehrkraft beglückwünschen darf. — Richard Riemerschmid, der bekannte Münchner Architekt, hat einen Ruf als Nachfolger von Professor Elsässer von der Stadt Köln erhalten, um die Direktion der Kunstgewerbeschule zu übernehmen. — Henri van de Velde, der seit dem Kriegsende seinen Aufenthalt in Holland genommen hat und hier im Dienste der Familie Kröller verschiedene Geschäfts- und Privatbauten teils ausgeführt, teils entworfen hat, wird endgültig in sein Heimatland Belgien zurückkehren. Der neue belgische Kultusminister Carniel Huysmans hat ihn an die flämische Universität Gent berufen, um hier Lehrkurse über moderne Baukunst zu leiten. Außerdem ist er als Direktor eines neu zu gründenden Instituts für Kunst und Kunstgewerbe in Brüssel ausersehen. — Als Nachfolger des in den Ruhestand übergetretenen Professor A. von Le Coq wurde Professor Dr. Heinrich Stönner zum Leiter der indischen Abteilung am staatlichen Museum für Völkerkunde in Berlin ernannt. Der gleichen Abteilung gehört seit einigen Monaten auch Dr. Ernst Waldschmidt (den Lesern unserer Zeitschrift bekannt durch seine Beiträge über Gandhara, Turfan und Kutscha) als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an.

Neue Bücher

EIN NEUES MONUMENTALWERK ÜBER DIE KATHEDRALE VON CHARTRES

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln

An Universalität der kunstgeschichtlichen Bedeutung überragt die Kathedrale von Chartres alle anderen Denkmäler der Frühgotik. Es gibt keine zweite Kirche dieser Epoche, in der sich Architektur, Glasmalerei und Bildhauerkunst gleichermaßen zu solcher Qualität erheben und sich — vor allem nach Revolution und Weltkrieg — in dieser Vollständigkeit erhalten haben. Der Umfang des plastischen Dekors insbesondere ist einzigartig: Drei reichskulpierte Portale im Westen, Inkunabeln der gotischen Bildhauerkunst von nie wieder erreichter Schönheit (ca. 1145—1160) und je drei durch prächtige Vorhallen eingeleitete Portale an den Querschiff-Fronten, an denen die frühgotische Plastik zu ihrer letzten Etappe heranreift (ca. 1200—1230). Nicht minder großartig ist die Fülle und Qualität der Glasgemälde; trotz einiger zumeist im 18. Jahrh. entstandener Lücken, die aber im Gesamteindruck kaum wahrgenommen werden, bietet die Kathedrale von Chartres den größten und vollständigsten Zyklus von Glasmalereien des 13. Jahrhunderts, der auf uns gekommen ist und infolgedessen (neben dem Straßburger Münster) das beste Bild eines gotischen Kirchenraums überhaupt. Es kommt hinzu, daß die Kathedrale durch die französische Revolution weniger gelitten hat als die meisten ihrer Schwestern, und daß die notwendigen Wiederherstellungsarbeiten des letzten Jahrhunderts immer in den Händen taktvoller und zurückhaltender Architekten lagen. All dies trägt dazu bei, daß die Kathedrale von Chartres heute den stärksten und reinsten Eindruck von der frühgotischen Kunst aller Gattungen gibt.

Es ist klar, daß eine Kirche von dieser Bedeutung schon lange und bis zur Stunde im Brennpunkt der wissenschaftlichen Forschung steht. Neben einer schon kaum mehr übersehbaren Fülle von größeren und kleineren Aufsätzen, an denen Archäologen vom Rang eines Comte de Lasteyrie und Eug. Lefèvre-Pontalis beteiligt sind, erschienen auch zwei stattliche Monographien, eine ältere (Atlas mit 72 Tafeln) von Lassus, die, bereits 1842 begonnen, erst 1881 durch den Text von Paul Durand zum Abschluß gebracht wurde, und das dreibändige Werk des Abbé Bulteau (2. Auflage 1887—1901), beide heute noch unentbehrlich. Der Mangel beider Publikationen und namentlich der letzteren besteht darin, daß die Illustration ganz unvollkommen ist; sie beschränkt sich auf die Wiedergabe von Zeichnungen, die wohl für ikonographische, aber nicht für stilkritische Untersuchungen ausreichen. Auch der bedeutendste — und wahrhaft bedeutende — Beitrag, den die deutsche Forschung zur Kunstgeschichte der Kathedrale von Chartres geleistet hat, Wilhelm Vöge's Buch über die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter (Straßburg 1894), in dessen Mittelpunkt die Skulpturen der Chartreser Westportale stehen, leidet unter dem Mangel reichlicher und guter Abbildungen. Die Heliogravüren,

die R. de Lasteyrie seiner Antwort auf Vöge's Buch (Études sur la sculpture française au moyen-âge, Monuments Piot VII, 1902) beifügen konnte, sind zwar ausgezeichnet, geben aber doch nur einige wenige Gesamtansichten eben jener Porte royale. Erst im Jahre 1909 hat ein englisches Ehepaar mit dem Enthusiasmus der Amateur-Photographen die Skulpturen der Kathedrale zum Gegenstand einer größeren Anzahl von Aufnahmen gemacht (Marg. and Ernest Marriage, The sculptures of Chartres Cathedral, Cambridge 1909). Zum ersten Male findet man hier Details, Köpfe, Kapitäle, Ansichten von Archivolten usw. Aber die Aufnahmen sind, obwohl zu einem großen Teil mit dem Tele-Objektiv gemacht, zu klein und bei weitem nicht zahlreich genug; man kann auf 120 Tafeln wohl einen Begriff von dem Reichtum der Kathedrale geben, aber keine Grundlage für die wissenschaftliche Forschung. Erst die allerjüngste Zeit hat uns gebracht, was wir brauchen. Ganz unerwartet, ohne irgendwelche Ankündigung und von einer Seite, an die wohl niemand gedacht hatte, ist uns endlich die ersehnte Publikation beschert worden; Etienne Houvet, der Gardien der Kathedrale, ist der Herausgeber der neuen großen Monographie, von der bereits 5 Bände in 7 Mappen vorliegen. Wer Chartres in den letzten Jahrzehnten besucht hat, erinnert sich gewiß des klugen und freundlichen Küsters, der allen Fremden ein begeisterter und uneigennütziger Führer ist. Etienne Houvet, der keinerlei gelehrte Studien gemacht hat, aber einen natürlichen Instinkt für künstlerische Werte und eine glühende Liebe zu „seiner" Kathedrale besitzt, begann im Jahre 1911 ohne eine mehr als autodidaktische photographische Schulung, zunächst die Architektur und die Skulpturen systematisch in stattlicher Größe (meist 30:40) aufzunehmen. Die Arbeiten wurden auch den ganzen Krieg über fortgesetzt, und 1919 konnte als erster in sich abgeschlossener Band die Porte royale, die große dreiportalige Westanlage im Buchhandel erscheinen. Houvet hat keinerlei fremde Hilfe genossen; er hat alle Aufnahmen selbst gemacht und ist auch sein eigner Verleger. Der brave Gardien trug kein Bedenken, eine Hypothek auf sein kleines Häuschen aufzunehmen, um sich die nötigen Mittel für den Druck zu verschaffen! Schon im nächsten Jahr brachte er die Skulpturen der Transept-Portale in zwei Doppelbänden (mit zusammen 360 Tafeln!), 1921 die Architektur und die Chorschranken in je einem Band heraus. Für diese beispiellose Leistung wurde ihm 1922 ein Preis der Académie des Beaux-Arts zuteil. Inzwischen sind die meisten Bände in zweiter, einzelne bereits in dritter Auflage erschienen. Unter der Bezeichnung „Monographie de la Cathédrale" veröffentlichte Houvet (1923 in erster, 1924 in zweiter Auflage) eine Auswahl der bedeutendsten Stücke aus den ersten 5 Bänden, vermehrt um einige Abbildungen von Glasgemälden, von denen 5 farbig reproduziert sind. Eine vollständige Publikation der Glasgemälde in 4 Bänden mit 300 Tafeln ist im Druck und wird im kommenden Jahr zu erscheinen beginnen. Der Abwurf einer deutschen Fliegerbombe am 14. August 1918, der glücklicherweise keine Beschädigung der Kathedrale zur Folge hatte, gab dem Chartreser Domkapitel den Anlaß sämtliche Glasfenster herausnehmen zu lassen. Seit 1919 wurden sie wieder eingesetzt. Houvet hat diese einzigartige Gelegenheit benutzt, sämtliche Scheiben bis in kleinste Einzelheiten photographisch aufzunehmen, so daß auch nach dieser Seite die Kathedrale von Chartres bald in unübertroffener Weise veröffentlicht sein wird. Abbé Delaborde wird den Text zu den Glasgemälden schreiben. Für die übrigen Bände hat sich Houvet auf eine kurze Registrierung und inhaltliche Deutung der dargestellten Gegenstände beschränkt. Nur der „Monographie" ist eine vortreffliche historische Einleitung und archäologische Beschreibung beigegeben, die als „Petit Guide pratique et complet du Touriste dans la Cathédrale de Chartres" auch separat erschien. Im Vorwort (Mes impressions au cours des mes Heures de garde) gibt Houvet mit derselben schlichten Sachlichkeit und dem warmen Gefühl, das jedes Wort aus seinem Mund erfüllt, ein rührendes Bekenntnis der Liebe zu seinem Dom. Wie flach wirkt daneben das Vorwort, das Emile Mâle dem ersten Band des Werkes mitgab, und in dem er wieder einmal den Deutschen einen Fußtritt versetzen zu müssen glaubte! Doch ich hoffe, daß kein Deutscher sich durch ein Vorwort von Emile Mâle die Freude an dem großen Werk Etienne Houvet's wird verleiden lassen, das eine Leistung darstellt, wie sie wohl noch nie ein Einzelner vollbracht hat. Der tapfere Gardien de la Cathédrale de Chartres kann des aufrichtigen Dankes und der größten Hochachtung aller deutschen Kunstfreunde versichert sein[1].

Otto Schmitt.

[1] Die hier beigegebenen Abbildungen sind nach Originalphotographien von Et. Houvet angefertigt und meinem bei Klinkhardt & Biermann erscheinenden Buch: Entwicklung der frühgotischen Bildhauerkunst in Nordfrankreich entnommen.

MITTELALTERLICHE KUNST

Wilhelm Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei (Deutsche Meister. Herausgegeben von Scheffler und Glaser). Leipzig, Insel-Verlag, 1924.

Dies Buch hat rasch — etwa vor Jahresfrist ist es erschienen — eine gewisse Berühmtheit erlangt. Dennoch sagt man ihm nach: eigentlich enthalte es wenig positiv Neues und variiere nur immer den einen Grundgedanken, den schon die Einleitung erschöpfend zum Ausdruck bringe. Und damit will man das Buch herabsetzen. Nun ist diese kritische Glosse ihrem Inhalt nach durchaus richtig, aber sie kann, ernsthaft betrachtet, dem Buch nur zu weiterem Ruhme dienen. Gut und Böse zu scheiden, das ist gerade bei der neueren kunstwissenschaftlichen Literatur nicht allzu schwer. Die Merkmale eines modischen, oberflächlichen Kunstjournalismus sind bis zum Übermaß gegeißelt worden. Darüber vergißt man leicht, die guten Bücher der kanonisierten Autoren nicht nur nach der Vermehrung unseres Wissens, sondern danach zu befragen, ob sie einen eigenen, schöpferischen Gedanken enthalten, der unsere Gesamtvorstellung von den behandelten Kunstwerken und ihrer Zeit verändert oder bereichert. Ein einziger solcher neuer Gedanke, das ist nicht wenig, das ist viel.

Worringers Grundgedanken formelhaft verkürzt vortragen, heißt ihn entwerten. Er zeigt auf, wie die deutsche Malerei der Frühzeit in den Kampf zwischen Osten und Westen gestellt ist. Böhmen und Frankreich — welches dieser beiden fruchtbaren Grenzländer den entscheidenden Anteil an der Bildung des Stilcharakters hat, das bestimmt das Wesen jedes Werkes. Darüber wird das gemeinsame Anregungsgebiet nie aus dem Auge gelassen: Italien. Es ist Worringers Stärke, in dem verwirrenden Gemisch der nah verwandten künstlerischen Dialekte der Übergangszeit vom 14. zum 15. Jahrhundert den italienischen Ton oft überraschend klar und treffsicher herauszuhören, die Besonderheiten Sienas und Oberitaliens so deutlich zu machen, daß man auch in der Vermischung und Verbildung noch den Ursprungslaut wiedererkennt. Auch die Aufdeckung der Ost-West-Spannung bei den „Keimvorgängen der modernen Malerei" wird durchaus nicht schematisch durchgeführt. Sein Ohr ist so empfänglich für feine Nüancen, daß er nicht nur dann die Grundmelodie heraushört, wenn es sich um die artikulierte Durchgliederung der Bildfläche in Frankreich oder die unartikulierte Massigkeit der böhmischen Tafelbilder handelt, um die klare, zierliche Geistigkeit des Westens oder das „slavische Instinktwissen vom Seelischen", sondern selbst dann noch bleibt er ein feinfühliger Interpret, wenn ein ganz von italienischem Einfluß durchsetztes Frankreich neben einem bereits stark verwestlichten Osten steht, wenn „die dunkle Brandung der gegeneinander geöffneten Schleusen des Ost-West-Stromes" die Orientierung in Deutschland bis zum Äußersten erschwert.

Das gehört überhaupt zu Worringers großen Vorzügen, daß er bei aller Neigung zu schematisierender Prägnanz sich so stark der Bedingtheit seiner Thesen und Vergleiche bewußt bleibt. Die Grundeinstellung des Buches lebt von des Verfassers Überzeugung, daß heute das Ende der Tafelmalerei gekommen sei, daß infolgedessen die Zeit vor Beginn und die Zeit nach Ende dieser Entwicklung sich gleichen müsse. Aber er vergißt nie, daß das eine Scheingleichung ist, anregend, aber nicht bindend. Weil es für den mittelalterlichen Menschen nur das Zulängliche gab, konnte für ihn die Einswerdung von geistigem und optischem Weltbild sich nicht als ein Wunder vollziehen — Stil und Stilisierung gleichen einander äußerlich, aber sind im Kern verschieden, Anfang und Ende neigen sich, aber bleiben auf getrennten Ebenen. Vorsichtig und eben deswegen so fruchtbar stellt er das 14. neben das 18. Jahrhundert, zu höchster Vollendung steigert er den oft gezogenen Vergleich zwischen Spätantike und Impressionismus; die feinste Einfühlung aber beweist er in der Diffenrenzierung des Ähnlichen.

Es soll gern zugegeben werden, daß „die konkrete Ausdeutung all dieser Hinweise auf jenes Spiel von Zusammenhängen und Abweichungen" zwar sehr einleuchtend und anschaulich ausgefallen ist als Erläuterung der grundlegenden These, daß sie aber unsere Übersicht über das immer noch lange nicht vollständig erschlossene Material nicht erhöht (oft sind die Auslassungen gar ein wenig willkürlich), auch die Forschung in Spezialfragen auf diesem sehr schwierigen Gebiet nicht wesentlich fördert. Nur daß man nicht vergessen darf, daß dieses Buch auch gar nicht mit solchem Anspruch auftritt. Demgegenüber aber muß nachdrücklich betont werden, mit welch bewundernswert sicherem Instinkt einzelne durch Kontroversen stark verwirrte Teilgebiete vorurteilslos klar dargestellt sind. Um nur eines herauszugreifen: wo kann man eine so sachliche, überlegen abwägende Darstellung des Stiles der Lüneburger „Goldenen Tafel" lesen! Als Beispiel für die

Fruchtbarkeit der Anwendung des Worringerschen Grundgedankens für die Stilanalyse sei auf sein Kapitel über Meister Bertram verwiesen. Zunächst die Charakteristik: die Aufdeckung des „Zwiespalts zwischen theologischem Denken und neuer Anschauungsdrastik", die Bezeichnung der besonderen Stilweise als „malerisch-plastische Masse in kalligraphischer Schwingung", die Konstatierung, neben allem vorwiegend böhmischen Einfluß, von „Luftlinien des Bezugs zwischen Giotto und Bertram". Dann aber vor allem die einleuchtende Selbstverständlichkeit, mit der sich jetzt das Wunder des Stilwandels vom Grabower zum Buxtehuder Altar erklärt: eine neue Westgesinnung hat die östliche Orientierung überwunden, die zierliche, realistische Erzählerfreudigkeit französischen Ursprungs hat die monumentale Großschrift slawischer Prägung abgelöst. Lichtwark noch glaubte an den Einfluß des Alters und Italiens, ein müder Italienpilger kehrt zurück und erzählt modisch plaudernd, was er einst selbstsicher groß gestaltete. Dann betonte man die Unterschiede stärker, sah eine neue, individuell verschiedene Künstlerpersönlichkeit das Werk des Meisters fortsetzen. Worringer gibt keine neuen Tatsachen, aber er löst das Rätsel des Stilumschwungs innerhalb einer handwerklich begrenzten Werkstatt so eindeutig, daß man nicht wird begreifen können, je anders gedacht zu haben. Er zeigt, wie innerhalb desselben Komplexes fester Werkstattvorstellungen die veränderte Windrichtung des Geschmacks — statt aus Böhmen jetzt aus Frankreich — bei aller gleichbleibenden Grundform die ganze Kunstgesinnung entscheidend ändern kann. Solche Kapitel schulen unser ganzes kunsthistorisches Vorstellungsvermögen.

Das Buch indessen enthält auch Problematisches, wie alles, was Worringer schreibt. Rein menschlich, ja sogar rein künstlerisch gesprochen, gehört dies Problematische mit zum Reiz des Buches. Die kapriziösen Wucherungen der Sprache und der Gedanken selbst entstammen nicht artistischer Laune, sondern scheinen tief dem Wesen seiner besonderen Geistigkeit verhaftet. Seine Gedankengänge sind ursprünglich durchaus aus der Anschauung gewonnen — einmal ausgesprochen aber nehmen sie gleichsam selbständiges Leben an. Fast gehorcht das Wort ihm zu sehr, durch die reizvolle Ziselierung überspitzen sich die Gedanken und scheinen sich vom Gegenstand zu lösen. Beim Fortspinnen werden sie feiner, funkelnder, doch oft dem gegebenen Sonderfall weniger adäquat. Was er als Denker gewinnt, verliert er als Forscher. Die Exkurse gar werden nicht durch das Stoffliche, sondern durch das Gedankliche bestimmt. Und die Sprache hat ebensoviel Reiz wie bedenkliche Subjektivität. Was er an charakterisierender Formulierung erfindet (man kann ruhig sagen: erdichtet), was er an kühnen, aber suggestiven Vergleichen, namentlich aus dem Gebiet der musikalischen Vorstellungen, einführt, was er an kunstwissenschaftlichen Parallelen ebenso kühn wie zurückhaltend anklingen läßt, das alles dient zunächst der lebendigeren Veranschaulichung. Doch eine gewisse Erstarrung wird ihm gefährlich. Vergleiche und Wortbildungen, die als Aperçues von größtem Wert sind, die blitzartig eine geschichtliche Situation, eine künstlerische Eigenart erhellen, werden zu ärgerlichen Hindernissen, wenn sie ihr Autor — und sei es noch so provisorisch — gleichsam als termini technici, als gültige Kategorien wiederkehren läßt. Damit hat man sich abzufinden, und man kann es, je stärker man begreift, wie es eben die Leidenschaft der Erkenntnis ist, die sich in ihrem Überschwang oft schnörkelhaft, aber immer zugleich auch reich und lebendig auswirkt. Worringers neues Buch gehört zu denen, die wegen ihres fruchtbaren Grundgedankens und ihrer methodisch originellen Blickrichtung weit über die besonderen Ergebnisse hinaus ein anonymes, aber fortzeugendes Leben führen werden.

Carl Georg Heise.

Alfred Stange, Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik.

Ders., Deutsche Kunst um 1400. Versuch einer Darstellung ihrer Form und ihres Wesens. Beide im Verlag von R. Piper & Co. München 1923.

Der Verfasser ist Wölfflin-Schüler. Aber dieser Hinweis deutet nicht ganz die Richtung seiner wissenschaftlichen Einstellung. Sie ist auch mitbedingt durch die „geisteswissenschaftliche" Strömung innerhalb der modernen Kunstgeschichtschreibung, als deren vornehmsten Verfechter wir Dvořak verehren. Und in diesem Sinn sind die vorliegenden Arbeiten Stanges typisch für die ernst zu nehmenden Vertreter der jüngeren Generation der Kunstwissenschaftler.

Die Darstellung der Entwicklung der deutschen Plastik des Mittelalters vom Meister des Echternacher Kodex bis zu Peter Vischer liest sich wie ein Rechenschaftsbericht, den der Verfasser sich selbst über die Verarbeitung des Stoffgebietes gibt. Aber er ist so knapp und klar und läßt nichts We-

sentliches unberührt, daß er sehr wohl als ein „Handbuch, ein Begleiter für Freunde mittelalterlicher Plastik“ genommen werden darf. Die Wellen des inneren und äußeren Stilverlaufs mit ihren Rückschlägen und Vorstößen werden deutlich gezeichnet und Begriffe wie „romanisch“ und „gotisch“ mit Recht als verunklärend ausgeschaltet. Aus pädagogischen Gründen darf auch darüber hinweggesehen werden, wenn bei einem heute noch nicht geklärten Problem, wie der zeitlichen Stellung „ideoplastischer und physioplastischer“ Kunstübung zueinander, der Verfasser ohne Hinweis auf die Problematik als Norm seine Meinung gibt, in diesem Fall als erste Stufe der „einfachsten Ausdrucksformen ... stets eine zeichnerische ... wirklichkeitsferne ... Formbehandlung“ annimmt. Pädagogisch gleich geschickt ist die Auswahl der beigegebenen 48 guten Abbildungen. — Das Werk über die „deutsche Kunst um 1400“ greift aus dem Gesamtgebiet deutscher Kunst eines heraus, auf dem die Forschung in den letzten Jahren mit besonderem Eifer und Interesse tätig war. Vielleicht ist eine solche Gesamtbehandlung verfrüht. Nicht nur weil unsere Materialkenntnis noch lückenhaft ist; es sind auch wichtige Probleme, die das Gesamtbild noch verschieben könnten, ungeklärt. So die Stellung der böhmischen Kunst der Epoche zu der Italiens und Frankreichs, vor allem aber der deutschen Landschaften. Köln und Böhmen zusammen als „vom Westen angeregte Bezirke“ zu registrieren, geht einstweilen nicht recht an. Vielleicht möchten manche für eine solche zusammenfassende Übersicht auch einen älteren Vertreter des Faches für berufener ansehen. Aber alle diese Einwände können und sollen die Leistung des Verfassers nicht schwächen. Er hat sich in dem Stoff nach jeder Richtung genau umgesehen, leuchtet in viele entferntere Winkel und gewinnt damit manche Stütze für seinen Bau. Dieser ist ausgezeichnet disponiert, so daß trotz öfteren Verlierens ins Kleinwerk, trotz vieler Wiederholungen und störender Einschalschaltungen in Gedankenstrichen, die Leitgedanken immer wieder hervorstechen. Wichtigstes Hauptergebnis die Erkenntnis der Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als eines Spätstils, der zugleich die erste Stufe zum Ende der mittelalterlichen Kunst bedeutet. Diese Erkenntnis wird gleichmäßig aus allen Gebieten der Kunst um 1400, der Malerei, Plastik und Architektur gewonnen, und auch das Schrifttum wird, oft mit überraschenden Ausblicken und Ergebnissen, in die Untersuchung einbezogen. Alles in allem darf man sagen: hier wurde eine schwierige Arbeit mutig angegriffen und mit schönem Erfolg vollbracht. *Wiese.*

Wilhelm Hausenstein, Tafelmalerei der alten Franzosen. Mit 81 Tafeln. („Das Bild“, Bd. 7.) Verlag R. Piper & Co., München 1923.

Unter den Serienunternehmen, die auch ein weiteres Publikum zur Kunstgeschichte führen wollen bei Nahebringung einzelner Kapitel und unter Meidung des geschichtlichen Gesamtverlaufs sind letzthin drei hervorgetreten. Am radikalsten in der jetzt beliebten Kurzform Tietzes Serie. Etwas umfassender im Bildmaterial die Orbis Pictus-Bücherei. Abbildungstechnisch am besten und am breitesten die angezeigte Folge. Als handliche Photographiensammlung wollen diese Bände betrachtet sein; man setzt gleich mit den Bildern ein und erst am Schlusse kommt unter dem zurückhaltenden Begriffe „Nachwort“ ein kurzer Text. Deshalb wichtig zu bemerken, daß die Abbildungen ohne Tadel sind. (Das liegt vor allem an Benutzung spiegelblanken, nirgends matt gemachten Papieres, das kaum ins Gelbliche gebrochen wird, nirgends Formen aufsaugt oder verschwimmen läßt, deshalb zum Muster genommen werden sollte, obgleich es bei Lampenlicht etwas blendet. Buchdeckel und -rücken sind aber von unnützer Gesprächigkeit.) Die Ausbreitung des Materials war bisher von verschiedenem Wert, manchmal sehr gut, manchmal mit zu viel unvorbereiteten Bildausschnitten behaftet. Da in Band VII nun die altfranzösische Malerei gegeben ist, wird für Deutschland einem dringenden Bedürfnis vorläufig — selbst das Büchlein von Louis Dimier sah man hier selten — abgeholfen. Saubere Abgrenzung spätmittelalterlicher Malerei der europäischen Länder kann überhaupt erst erfolgen, wenn endlich Frankreichs Anteil klar ins Bewußtsein tritt, wenn endgültig alles abgesondert ist, was — womöglich noch heute — als niederländisch gilt. Abgrenzung nach Spanien und Italien hin ist auch nicht selbstverständlich, obgleich hier weniger Verwechslungen vorgekommen sind. Unter der Flagge „Niederländische Malerei“ aber segelt noch heute, scheint mir, manche französische Tafel des 15. Jahrhunderts. Hausenstein ist nicht der Mann, derartige Sachdiskussion in Gang bringen zu wollen. Seine Absicht liegt allein in der bekannten, belebenden Durchdringung „bereits gesichteter“ Materialien mit geistvollen, oft treffenden Lichtkegeln. In seiner Skizze ordnet er geographisch mit Hilfe der verschiede-

nen Einflußsphären: Dijon, das besonders die Einwirkung der Niederlande auffängt, Avignon, das vor allem Italiens Einfluß verarbeitet, ferner die Touraine und Paris. Die Zuschüsse Italiens, Spaniens und der Niederlande werden erörtert, dabei die gewaltige Internationalität des Mittelalters, die gerade für Frankreich wichtig wird, betont. Südniederländische Malerei wird mit Leuten wie Broederlam und dem Meister von Flémalle einbezogen, da sie sich z. T. auf französischem Kulturboden auswirkte. Politische Beziehungen nach Nord und Süd sind mit kurzen Bemerkungen angedeutet. Dieser geographischen Nebenordnung entspricht keine systematische Abhebung der Zeitschichten, da nun die Darstellung gleich zu einzelnen Meistern springt, den anfänglichen Atem und Aufbau nicht durchhaltend. Belebende Eindrücke entschädigen aber und machen auch diese Arbeit Hausensteins zu einer anregenden Erörterung dieses Kunstfreundes, der zierlich, mit der Andacht des Liebenden erhellen will. Einiges könnte eine Neuauflage streichen, z. B. jene romanhafte Ausschweifung über die vermeintliche Agnes Sorel und dann über das Haupt des vermeintlichen Karl des Großen, dieses „Porträt“ nach 600 Jahren, wo aus derart sagenhafter Vorstellung jedenfalls nicht so viel abgeleitet werden kann, ohne das man das Lebensgefühl des Malers abschneidet, das der Zeit und das damalige Vorstellen von Vergangenheit überhaupt. — Ein Literaturverzeichnis am Ende leitet schließlich zum genaueren Studium der wundervollen Materie an. *Roh.*

Hermann Beenken, Bildwerke des Bamberger Domes aus dem 13. Jahrhundert. 7. Band der „Kunstbücher deutscher Landschaften“. Mit 87 Abbildungen. Verlag Friedrich Cohen, Bonn. 1925.

Dieses verdienstvolle Werkchen ist kein bloßes Bilderbuch, obwohl es als solches in die Massen geworfen wird und seinen Weg von Haus zu Haus machen soll. Es ist aus reichstem Kunstwissen zu populärer Darstellung gebrachte Anschauung. Durch das Medium einer bestimmten Kunstgruppe, der Bamberger Domplastik des 13. Jahrhunderts, wird dem Leser die von der neuzeitlichen grundsätzlich verschiedene Arbeitsweise des Mittelalters nahe gebracht. In glücklich gewähltem Gegensatz des Bamberger Domes mit dem nahen Vierzehnheiligen, dem „machtvollen Architekturtraum“ Balthasar Neumanns eröffnet der Verfasser seine Analyse über den künstlerischen „Kollektivgedanken“ des Mittelalters, „bei dem der Leistung des Einzelnen nicht absoluter, sondern nur relativer Wert zukommt“. Die Ursache dieser Erscheinung liegt nicht in den langen Bauzeiten. Der Bamberger Dom in seiner heutigen Erscheinung erstand im wesentlichen in drei Jahrzehnten. Aber drei Werkhütten bauen nach und nebeneinander an ihm. Kein einheitlicher Plan liegt vor. So staffelt sich daher auch der reiche Skulpturenschmuck in verschiedene Stile. Wie Welle auf Welle folgen sich die künstlerischen Generationen, jede sich nur als dienendes Glied am Werk fühlend. Der Einzelne geht hier im Gesamtgedanken auf, wie der Mönch im Kloster, wie der Gläubige in der mystischen Ekstase. „Formwerdungen letzter menschlicher und nationaler Kräfte.“ Das Hervorziehen des Einzelnen als Persönlichkeit, als Genie ist die Art, wie wir heute jene Zeit verstehen, uns mit ihr auseinandersetzen und an ihr messen. Das Mittelalter empfand anders. *M. E.*

W. Meyer-Barkhausen, Die Elisabethkirche in Marburg, mit 13 Abbildungen im Text und 72 auf Tafeln. Elwerts Verlagsbuchhandlung. Marburg 1925.

Immer von neuem ist die Elisabethkirche Gegenstand der Forschung geworden: Der ungewöhnliche Grundriß, der alle Tradition durchbrechende Aufriß, die kühne, stilbildende Fortschrittlichkeit des Baugefüges machten sie zum umstrittenen Objekt der Meinungen. Die Erkenntnis der Kunst des 13. Jahrhunderts, ja der Begriff der deutschen Gotik hängt vom Verständnis dieser Kirche ab.

Die Abweichungen von dem Gewohnten wurden aus dem Nichtzustandekommen eines ersten Planes, aus dem verschiedenen Bauwillen aufeinanderfolgender Meister erklärt. War Dehio mehr für einen im Anfang gedachten Zentralbau, so glaubt der letzte Bearbeiter, Wilhelm-Kästner, an den Ursprungsentwurf einer Basilika. Meyer-Barkhausen macht nun die restlose künstlerische Einheit des ganzen Werkes, wie es in einem Wurf geschaffen wurde, unzweifelhaft. Er stellt nicht etwa eine dritte These auf, es liegt gar nicht einmal der Schwerpunkt seiner Arbeit auf dieser baugeschichtlich wichtigsten Frage — es ist eine Frucht, die ihm aus seiner bedeutsamen neuen Einstellung wie von selbst zufällt.

Die strenge Annäherung an das Kunstwerk selbst, an seine Gesetzmäßigkeit, die Heinrich Wölfflin für Malerei und Plastik durchgeführt hat, die die Kunstwissenschaft durch Lösung von den historischen, kultur- und geistesgeschichtlichen Befan-

genheiten erst eigentlich begründete, hat nie rechte Anwendung auf die Architektur gefunden. Dies zähere Element widerstand, ließ die Arbeit immer wieder in den morphologischen Beziehungen, in der Baugeschichte stecken bleiben, wobei sich das allein der Anstrengung würdige Ziel — das Kunstwerk selbst — sein Sinn — verwischte und verdunkelte. Sicher ist das Wissen um die Baugeschichte, die Herkunft der Architekturformen unerläßlich, aber nicht so, daß man erst das eine und dann das andere vornehmen könnte; die Frage nach dem inneren Sinn der Verwendung der Architekturteile muß vielmehr immer voranleuchten. Anderenfalls ergäben sich die Bauwerke des Mittelalters als Zufallserzeugnisse, als Konglomerate in der Welt herumfliegender Bauteile.

Das neue Buch über die Marburger Elisabethkirche fußt einzig auf dem Sinn des Ganzen. Es wird anschaulich, wie das Doppelgeschoß des Dreiflügelchors die Aufteilung der Hallenlängswand vorbereitet, wie Chor und Halle unlöslich ineinander verankert sind, wie die Konzeption des einen schon das andere bedingte, die Abhängigkeit von der westfälischen Halle gar nicht in Betracht kommt. Wir begreifen, warum die vertikale Aufteilung nicht — in sonst in der Gotik üblichen Weise — das Dachgesims in Fialen durchstößt, warum der Künstler drei Querdächer nahm und nicht der Jochzahl des Längsschiffes entsprechend fünf, warum er die Dächer abwalmte und nicht in Giebeln reihte. Die Fassade ergibt sich als die imposante Steigerung der vertikalen Gliederung der Schiffe, deren Wände gleichzeitig zum kubischen, pyramidenhaften Denkmal gewandelt werden. Die noch kaum beobachteten Verschiebungen der Fenster aus der Achse in der Schauseite, die Unregelmäßigkeiten in Tiefe und Stellung der Pfeiler, das alles erweist die feinste künstlerische Rechnung des Meisters. Der Vergleich mit den Lösungen der Kathedrale von Reims bringt Erleuchtung hier wie dort, für deutsche Bausgesinnung wie für französische. — Der Vergleich der Halle in Marburg mit der westfälischen klärt das Wesen beider.

Das Schweben des Baues zwischen Romanischem und Gotischem, die Umdeutung französischer Errungenschaften in deutsche Empfindung, das Eintauchen des vorwärtsdrängenden Langhauses in das Verweilen des Zentralraumes, das Verwobensein basilikaler Vorstellung in einen Hallenbau — das alles macht das uns nun erst ganz bewußt gewordene Einmalige und Einzigartige der Elisabethkirche aus.

Wilhelm-Kästners Buch wird für den Forscher durch die neue Bearbeitung nicht entbehrlich — soweit es die höchst wichtigen Beziehungen nach Frankreich und die ausgedehnte künstlerische Nachfolge betrifft, in Hinsicht auf die Elisabethkirche als Kunstwerk mußte seine Einstellung scheitern.

Was in Dehios Geschichte der mittelalterlichen Baukunst ab und zu aufblitzt — der Gedanke an das jeweilige künstlerische Problem —, das ist der alleinige Inhalt der Arbeit Meyer-Barkhausens. Die Methode hat Allgemeingültigkeit, sie wird Vorbild sein müssen für alle Behandlung von Werken der Baukunst.

Das vorliegende Buch ist in strenger, klarer, plastischer Sprache geschrieben — darin wie in seinen adligen Vergleichen dem behandelten Gegenstande gleichartig. Die beigegebenen photographischen Aufnahmen wurden in engstem Anschluß an die künstlerischen Erkenntnisse gemacht.

A. Kippenberger.

Bernhard Patzak, Die Elisabethkapelle des Breslauer Domes. Verlag des „Freien Forschungsinstitutes für schlesische Kunst- und Kulturgeschichte".

In seinem ersten Kapitel befaßt sich das Büchlein mit der Persönlichkeit des Stifters der Kapelle, dem Kardinal Landgrafen Friedrich von Hessen und mit dessen Beziehungen zur Berninischule. Dabei scheint jedoch das Verhältnis des Kardinals zu Bernini selbst nicht ganz so eng und persönlich gewesen zu sein, wie der Verfasser vermeint. Denn wenn auch der Landgraf in der Begleitung Alexanders VII. (nicht Urbans VIII.) nachweislich mit Bernini zusammentraf, so mag diese flüchtige Bekanntschaft den Künstler noch nicht zur eigenhändigen Herstellung der Kardinalsbüste im Breslauer Dome bewogen haben[1]).

Sodann widmet der Verfasser den beiden Schöpfern der plastischen Bildwerke in der Kapelle, Dom. Guidi und Ercole Ferrata, eine kurze biographische und stilkritische Untersuchung. Dabei gelingt ihm der Nachweis, daß der letztgenannte dieser Künstler mit dem bisher in der Lokalliteratur aufgeführten Hercules Floretti identisch ist.

Das zweite Kapitel wartet mit einer Anzahl von Forschungsergebnissen auf, als deren wichtigstes wohl die Entdeckung Giacomo Scianzis als des Erbauers der Kapelle zu werten ist. Die weiteren Resultate sind zum Teil von lokalgeschichtlichem Inter-

[1] Vgl. Nickel, Die Breslauer Steinepitaphien aus Renaissance und Barock. Straßburg 1924. Abb. 27 und 28.

esse, zum Teil aber ohne Belang. So z. B. hätte es ruhig der Vergessenheit anheimfallen können, daß der Maler Andreas Kowalsky „noch am 30. September 1690 eine Tochter taufen ließ“. Lediglich die Datenangaben über Vollendung und Aufstellung der Figuren von Guidi und Ferrata sind von höherem Interesse.

In einem Schlußkapitel wendet sich P. einer „kunstwissenschaftlichen Würdigung des Bauwerkes“ zu. Ein Buch wie das vorliegende, das hauptsächlich die Begeisterung für Kunstwerke der engeren Heimat wecken will, läuft Gefahr, die objektive Würdigung zugunsten eben jener lokalpatriotischen Tendenz außer acht zu lassen. Daran mag auch der Beleg der nicht gerade erstmalig ausgesprochenen Behauptung, daß der Barock „keine zügellos verwilderte Kunst“ sei, nichts zu ändern. Was P. an den Gestalten von Guidi und Ferrata beobachtet, steht in schroffem Gegensatz zu der Kritik, die er wenige Seiten zuvor über das Gesamtwerk jener Künstler fällte.

Die dem Büchlein beigegebenen Abbildungen sind eine willkommene Ergänzung des Textes, wenngleich ihre Zahl und ihr Miniaturformat nicht hinreicht, die Urteile des Verfassers nachzuprüfen.

Dr. Walther Nickel.

Breslauer Kirchen. Kunsthistorischer Führer von Domvikar Dr. E. Dubowy. Breslau 1922. (Erst vor Jahresfrist ausgegeben.) Verlag der schlesischen Volkszeitung.

Seit Luchs' oft aufgelegtem, noch heute in vielen Dingen wertvollem Führer durch Breslau ist eine brauchbare Zusammenfassung des kunsthistorisch Wissenswertesten über diese Stadt nicht gemacht worden. Im vorliegenden Heftchen wird versucht, diese Lücke auszufüllen, mit der Beschränkung auf die Kirchen, die allerdings die weitaus bedeutsamsten Zeugen der künstlerischen Vergangenheit Breslaus darstellen. Und einer Vergangenheit, die sich neben der längst bekannter und gerühmter Kunststätten mühelos behaupten kann, auch mit ihren noch erhaltenen Denkmälern. Dubowy hat die Aufgabe mit Fleiß und Liebe angegriffen, hat nicht nur zusammengestellt, sondern sich in vielen, vor allem baugeschichtlichen Fragen eine eigene Meinung zu bilden gesucht. An vielen Kleinigkeiten wäre zu bessern. Aber das sei hier unterlassen, da wir hören, daß eine zweite Auflage in Vorbereitung ist, auf die jetzt schon, in Anbetracht der Nützlichkeit der ersten, empfehlend hingewiesen sei.

Wiese.

Verschiedenes

VERKAUF DER FARNESINA?

Es verlautet seit einiger Zeit, daß die Villa Farnesina, die seit dem Ankauf des Palazzo Chigi durch den Staat dem Fürsten Chigi als Wohnsitz dient, an eine fremde Gesandtschaft verkauft werden soll. Die römischen Zeitungen veröffentlichen daher Artikel, die diesen Plan verhindern sollen, durch den ein einzigartiges Denkmal der Hochrenaissance exterritorial und für das Publikum wahrscheinlich unzugänglich werden würde. Es ist zu hoffen, daß diese Bemühungen Erfolg haben werden.

L. S.

BRÜSSEL

Der belgische Kultusminister Cam. Huysmans hat das belgische Auswärtige Amt soweit gebracht, daß dieses sich mit dem Gedanken trägt, bei den großen Gesandtschaften wie London, Rom, Paris besondere Kunstattachés in Dienst zu stellen. Diese sollen im weitesten Sinne das Verständnis für belgische Kunst im Auslande fördern, also Vorlesungen halten, Ausstellungen einrichten, belgischen Künstlern an Ort und Stelle mit Rat und Tat zur Hand gehen.

H.

KÖNIGSBERG

Zur Erlangung von mehreren graphischen Kunstblättern für die Verlosung 1926 schreibt der Kunstverein an die in der Provinz Ostpreußen lebenden deutschen Künstler einen Wettbewerb aus. Es werden sechs Preise je zwei zu 500, 400 und 300 M. ausgesetzt. Die Wahl der Vorwürfe bleibt dem Künstler überlassen sowie die Art der Ausführung, ob Radierung, Lithographie oder Holzschnitt. Der Einsendungstermin ist auf den 1. April 1926 festgesetzt worden.

PARIS

Unter den zahlreichen Publikationen, die der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925“ gewidmet sind, verdient das Album der Revue „l'Art Vivant“, herausgegeben von Larousse, besondere Beachtung. Es ist wertvoll wegen der vielen photographischen Reproduktionen, die Kunstschriftsteller von Ruf in klarem Text erläutern und erweitern.

H. M.

DER KUNSTMARKT

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

DIE DREI BOERNER-AUKTIONEN vom 23.—27. November

Die Kupferstichversteigerungen, die C. G. Boerner vom 23.—27. November in Leipzig abhielt, dürften als wichtigste Veranstaltung ihrer Art während dieser Wintersaison eine besondere Würdigung verdienen. Die hauptsächlichen Einzelergebnisse finden unsere Leser in der Beilage „Versteigerungsergebnisse“.

I.

Die Auktion der in Katalog 147 beschriebenen drei Privatsammlungen brachte ein Material an älterer Graphik auf den Markt, das zwar nicht jene fast gleichmäßig brillante Durchschnittsqualität aufwies wie die Albertinadublettenversteigerung im letzten Frühjahr, aber doch eine große Menge ausgezeichneter Abdrucke, auch von Hauptblättern der geschätztesten Meister, enthielt. Diese Blätter von internationaler Klasse wurden mit wenigen Ausnahmen außerordentlich hoch bewertet und blieben leider für die deutschen und österreichischen Interessenten meist unerschwinglich. Der deutsche Handel beteiligte sich wohl etwas lebhafter als im Frühjahr am Bieten, schien aber mehr im Auftrag als für eigene Rechnung zu steigern. Im ganzen zeigte sich das Ausland, das durch Händler aus der Schweiz, England und Belgien sowie durch Sammler aus Holland und der Tschechei vertreten war, dem Inland wohl noch mehr überlegen als vor einem halben Jahr, wo sich die deutschen Kabinette stärker und erfolgreicher als diesmal beteiligen konnten. Immerhin wanderte — um einige wichtige Gegenbeispiele zu nennen — das teuerste Blatt dieser Auktion, der wundervolle Abdruck des Ritter, Tod und Teufel nach Österreich; der schönste Ostade ging in eine deutsche Privatsammlung über; ebenso der seltene Holzschnitt des deutschen Monogrammisten HWG; und die interessante Madonna Wechtlins, die als vereinzelte Dublette des Britischen Museums in die Auktion gegeben war, wurde nicht, wie erwartet, nach Amerika verkauft, sondern wird ebenfalls in Deutschland verbleiben.

II.

Die Sammlung englischer und französischer Kupferstiche des 18. Jahrhunderts aus einem königlichen Schlosse, die im Anschluß unter den Hammer kam, hatte ein anderes, breiteres Publikum angezogen, und während ein Teil der Interessenten der Vortage abgereist war, waren mehrere Händler aus Paris und Holland, ein schweizer Privatsammler und eine Anzahl deutscher Händler und Sammler hinzugekommen.

Die schwarzen französischen Linienstiche, etwa die nach Saint-Aubin, Baudouin, Freudeberg blieben durchschnittlich billiger als taxiert, wohl weil die Mehrzahl der Blätter nur Plattenrand aufwies, während dies bei den Farbdrucken und Schwarzrotdrucken weniger den Preis zu bestimmen schien. Hier spielte Druckqualität (und gelegentlich auch Seltenheit) deutlich die ausschlaggebende Rolle: so verkauften sich der vollrandige, wundervolle Lecoeur Nr. 169 ebenso über der Taxe wie die Nummern 164 und 165 von Debucourt, die nur Plattenrand aufwiesen, und die Mädchenköpfe in Crayonmanier von Demarteau nach Boucher erreichten bei brillanter Druckqualität trotz des Fehlens eines Randes das Doppelte, ja Dreifache der Schätzungen (Nr. 183, 184), während die Jahrmarktsszene von Descourtis, aber auch das schöne, breitrandige Exemplar von J. R. Smiths „The Soldiers Farewell“ ziemlich viel unter Schätzung blieben. Bei den englischen Schabkunstblättern überraschten die hohen Preise von Nr. 317 (nach Hoppner) und einiger Hauptnummern der prachtvollen Reynoldsserie (besonders von Nr. 521).

Größtes Interesse fand die Abteilung der Städteansichten; hier erzielte die Nr. 621 mit zwölf frühen Abdrucken Berliner Ansichten einen höchsten Preis. Von den sechs farbigen Stockholmer Ansichten gehen vier nach Stockholm zurück, eine wurde von einem Pariser, die sechste von einem englischen Händler gesteigert.

Der Nachtragskatalog 148A enthielt keine Blätter, deren Versteigerung eine Überraschung bedeutet hätte. —

III.

Zum Schluß noch einige Worte über die Versteigerung der Sammlung farbiger sächsischer Ansichten, meist von vor etwa hundert Jahren. Nochmals hatte sich das Käuferpublikum verändert, und der kleine Kreis seriöser Interessenten bestand aus den Vertretern von Ortsmuseen, Gemeindevorständen und wenigen Händlern und Spezialsammlern. Trotz wundervoller Qualität und Erhaltung erzielten die Blätter durchschnittlich nur zwischen 10 bis 100 Mark, wenige Nummern brachten an die 200 Mark oder

6. Sep. 1963
6. März 1974

etwas mehr. Wenn es an sich schon bedauerlich ist, daß diese über zwei Generationen hinweg mit unendlicher Ausdauer zusammengestellte Privatsammlung der Auflösung anheimfiel, so bleibt es unerfindlich, daß sich keine staatliche Stelle für eine Erwerbung auch nur sämtlicher Hauptblätter interessieren konnte, und daß nur verhältnismäßig wenige Gemeinden oder Ortsmuseen das Geld aufbrachten, um diese heimatkundlich so wertvollen Dokumente sich zu sichern. *E. T.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

MISSTÄNDE IM HOLLÄNDISCHEN KUNSTHANDEL

Der holländische Schriftsteller J. Brusse hat über die Mißstände im holländischen Kunsthandel eine Rundfrage veranstaltet, über deren Ergebnisse er fortsetzungsweise im Nieuwe Rotterdamsche Courant Bericht gibt. Die Anregung zu seiner Enquete bot ihm der jüngst vorgekommene und hier gemeldete Fall des falschen Frans Hals-Bildes, der in der Tat die holländischen Kunstkäufer stark beunruhigt hat. Er betrachtet seine Enquete als eine Säuberungsaktion und kann melden, daß der solide Kunsthandel ihn bei seinen Nachforschungen nach Fälschern und Neppern ehrlich unterstützt habe. Allerdings zitiert Brusse das Wort eines Großhändlers, der mitleidig zu ihm sagte: „Wollen Sie eine sofortige und vollkommene Säuberung unseres Marktes von allen diesen großen und kleinen Banditen erreichen, so würde das auf einen Massenmord hinauslaufen.“ Brusse konnte feststellen, daß in Holland im allgemeinen nur Fälschungen nach Werken zweiten Ranges hergestellt und zum Kaufe angeboten wurden; Fälschungen nach Werken ersten Ranges haben keine Aussicht auf Absatz. So wurden, namentlich während des Krieges und kurz nachher eine Unmenge Teniers, Ostades, auch Fabritius angeboten. In Amsterdam wirkt ein Spezialist im Anbringen gefälschter Signaturen. Die Adressen der Fälscher sind unter den Händlern ein offenes Geheimnis; Brüssel und Gent sind Hauptsitze für die Nachahmung primitiver niederländisch-flämischer Meister. Unter den Modernen sind es van Gogh, Weißenbruch, Breitner, auch Mathijs Maria, auf die sich die Fälscher vornehmlich geworfen haben. Bei van Gogh sind es in erster Linie Zeichnungen, bei Weißenbruch Aquarelle, die man fälscht. Breitner betreffend kann gesagt werden, daß der im Umlauf befindlichen Fälschungen unzählige sind. Ein Sachkenner stellte die Behauptung auf, daß die Hälfte aller bekannten Breitners falsch sei. Auch von Jongkind sind zahlreiche Fälschungen im Umlauf. Namentlich im Haag gibt es Privatsammlungen, deren Zusammenbringung Hunderttausende von Gulden gekostet hat, und die infolge der falschen Zuschreibungen nicht den fünften Teil wert sind. Brusse durchsetzt seinen Bericht mit einer großen Menge praktischer Beispiele für Irrtümer von Händlern, Liebhabern, Kennern, die von Fälschern getäuscht wurden; selbst Maler vermochten in verschiedenen Fällen nicht zu unterscheiden, ob ein Bild von ihnen gemalt war oder nicht. *H.*

AMSTERDAM

Ant. W. Mensing, der Leiter der Kunsthandlung Frédéric Muller in Amsterdam, feierte das Jubiläum seiner 40jährigen Zugehörigkeit zu der Firma. Es ist der Energie A. W. Mensings, wie verschiedene Redner bei der Jubiläumsfeierlichkeit betonten, zu danken, daß Amsterdam wieder zu einem Mittelpunkte des internationalen Kunsthandels wie im 17. Jahrhundert wurde. *H.*

BERLIN

Die Galerie M. Goldschmidt & Co., Frankfurt a. M., hat in Berlin, Tiergartenstraße 1, eine neue Galerie eröffnet.